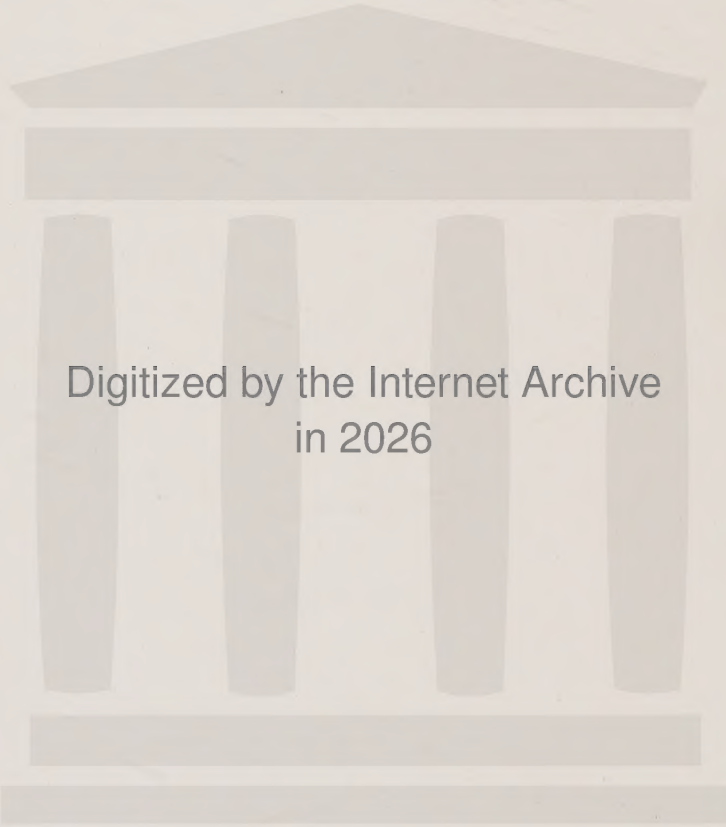


Historische Elemente in der englischen Tragödie vor der Romantik

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
einer hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
Othmar Gisi
von Basel

Historische Elemente in der englischen Tragödie vor der Romantik



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Historische Elemente in der englischen Tragödie vor der Romantik

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
einer hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
Othmar Gisi
von Basel

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag des Herrn Prof. Dr. H. Lüdeke

Basel, den 21. Oktober 1952

Prof. Dr. Fritz Meier
Prodekan



Mit demselben Titel erscheint gleichzeitig eine Buchhandelsausgabe
Keller Verlag Aarau

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	7
<i>A. Dramen mit antiken Stoffen</i>	9
I. Antike Religion	11
1. Antike Götter	12
2. Religiöse Gebräuche, Kultszenen	23
3. Religiöses Denken, Darstellung ganzer Religions- gruppen	30
II. Antike Heldensage und Frühgeschichte	36
1. Griechische Göttersage	36
2. Griechische und römische Heldensage und Früh- geschichte	38
III. Antike Kultur und Zivilisation	41
1. Zivilisatorische Überlegenheit der Römer, ihre Frei- heitsidee	41
2. Philosophie	43
3. Gesetze	44
4. Sitten und Gebräuche	45
5. Soziale Verhältnisse	48
6. Architektur, Baumaterial	49
7. Geld	50
8. Lebensmittel, Kleider, Luxus	51
9. Vereinzelt	52
IV. Staatsleben, Politik, Militär	53
1. Antike Härte und Ehre	53
2. Waffen, Ausrüstung, Feldzeichen, militärische Be- zeichnungen	57
3. Staatsleben, Politik	60
4. Belohnungen, Strafen	63
V. Ortsnamen	64
VI. Zusammenfassung, Hinweis auf Gebrauch der Quellen und Anordnung der historischen Tatsachen	66

VII. Bildliche Darstellungen antiker Szenen im 18. Jahrhundert	68
VIII. Historisch korrekte Details in ihrem Verhältnis zu jenen Elementen, die in den einzelnen Dramen den historischen Sinn beeinträchtigen	69
<i>B. Altbritische Stoffe</i>	75
<i>C. Dramen mit Stoffen aus der exotischen Geschichte</i>	82
<i>D. Dramen, welche Stoffe aus der neueren europäischen, vor allem englischen Geschichte behandeln</i>	92
<i>E. Illustrationen zu den historischen Dramen der Shakespeare-Ausgaben des 18. Jahrhunderts</i>	100
Zusammenfassung	105
Bibliographie	108

Einleitung

Eine Untersuchung über das historische Drama muß vorerst diesen Begriff klarstellen. In unserem Fall soll er alle jene Dramen umfassen, deren Inhalt sich auf historische Ereignisse und historische Personen bezieht. Im allgemeinen gelten hier als «historisch» solche Vorgänge, die sich zu irgend einer Zeit vor dem Ende des Mittelalters abgespielt haben. Bei einigen wenigen Ausnahmen ist allerdings erst die Mitte des 16. Jahrhunderts als Grenze gezogen. Eingeschlossen sind auch jene Tragödien, die Motive der sagenhaften Frühgeschichte Roms gestalten. Dagegen werden Dramen aus der Sphäre der griechischen Mythologie außer acht gelassen, ebenso Übersetzungen und Umarbeitungen, die sich mehr oder weniger eng an Vorlagen anlehnen und deshalb keine eigenen Gesichtspunkte enthalten.

Die so umgrenzten Dramen sollen je nach ihrem Stoffgebiet in vier Gruppen betrachtet werden: antike, altbritische, exotische und mittelalterliche Stoffe.

Gegenstand der Betrachtung sind neben dem Text der einzelnen Stücke auch Vorwort, Einleitung und Illustrationen zu den Dramen. Als zeitliche Grundlage mögen im großen und ganzen die zwei Jahrhunderte zwischen den Anfängen Shakespeares und dem Erscheinen der ersten Dramen von Wordsworth und Coleridge dienen.

Der Ausdruck «historischer Sinn», wie er hier verwendet wird, kann auf die Formel «Bewußtsein vom Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart» gebracht werden. Es ist jedoch nicht Zweck dieser Untersuchung, das Verhältnis zwischen Dichtung und Historie in allen weitreichenden Auswirkungen auf die Gestaltung des Dramas zu behandeln. Auch die Geschichtsauffassung der beiden Jahrhunderte berührt unsere Ausführungen nur mittelbar. Vielmehr geht deren Zweck darauf, festzustellen, welche Mittel im einzelnen Drama verwendet wurden, um die Verschiedenartigkeit früherer Zeiten in allen Lebensgebieten zum Ausdruck zu bringen. Unser Interesse gilt einzelnen Wörtern, ganzen Sätzen und Satzfolgen, deren Inhalt sich nicht auf die Zeit des Dramenverfassers, sondern auf diejenige des behandelten historischen Stoffes beziehen. Aus solchen Ausdrücken läßt sich schließen, wie weit der Dramatiker bei der Gestaltung eines Stoffes dessen spezifisch historischen Aspekt beachtete. Unsere Definition des historischen Sinnes läßt also auch die Möglichkeit zu, daß Anachronismen, falls sie nur im Glauben, sie seien historisch richtig, entstanden sind, als Anzeichen eines

Verständnisses für geschichtliche Veränderungen gelten. Ein auf römische Verhältnisse der Kaiserzeit hinweisendes Wort kann für die Zeit der Republik ein krasser Anachronismus sein und trotzdem dem Zweck dienen, ein historisches Kolorit herzustellen.

Nun ist nicht zu erwarten, daß der Dichter in einem Drama mit antikem Stoff sowohl das Denken als auch die Sitten, Gebräuche, Lebensgewohnheiten, Religion, Sprache, die materiellen Güter und Äußerungen des öffentlichen Lebens aus dem Bereich des Altertums vollständig übernimmt, um seinem Stoffe gerecht zu werden. Vielmehr wird in jedem Drama eine beschränkte Anzahl Anspielungen, Andeutungen, Hinweise erscheinen, die zeigen, daß die Tragödie nicht in der Zeit des Verfassers spielt.

Es ist offensichtlich, daß in diesen Dramen das geschichtliche Interesse am Stoff meistens klein ist, da künstlerische Überlegungen über seine Gestaltung im Vordergrund stehen. Den großen Dichter lockt wohl ein gewisser Stoff, aber er sieht daran nicht das Zeitgebundene, sondern das allgemein Gültige, und fast jeder Dramatiker läßt in seine Werke Zeitendenken aller Art einfließen, die dem historischen Bewußtsein entgegenstehen. Trägt ein Dramatiker dagegen allzu viel historische Elemente in sein Werk hinein, ist dieses meistens auf der Bühne nicht lebensfähig. Ein Beispiel dafür sind die beiden Römerdramen Jonsons, die zwar historisch echt wirken, aber als Schauspiele nie Erfolg hatten.

Es wird unsere Aufgabe sein, allen diesen Tendenzen zur teilweisen Loslösung der Dramen von ihrer Entstehungszeit nachzugehen und alle Hinweise auf die geschichtliche Eigenart des behandelten Stoffes im Detail zu betrachten. Ein chronologischer Gesichtspunkt bei der Behandlung der Dramen war nicht erforderlich.

A. Dramen mit antiken Stoffen

Seit Chaucer und vor allem seit der Blütezeit des Humanismus im beginnenden 16. Jahrhundert war die Beschäftigung mit den antiken Schriftstellern, deren Werke den Weg von Italien her nach England gefunden hatten, unter den Gebildeten allgemein verbreitet. Im Vordergrund standen die römischen Dichter, Philosophen und Geschichtsschreiber; daneben befaßte man sich auch mit Homer, doch galt das Griechischstudium in erster Linie theologischen Zwecken. «Grammar School» und Universität legten ihren Hauptakzent auf den Lateinunterricht, und die Textübungen an den Werken Ciceros, Livius' und Tacitus' vermittelten neben Ovid, Vergil und Horaz nicht nur die Kenntnis des Latein, sondern auch diejenige der altrömischen Geschichte und der antiken Heldensage.

Alle diese Texte waren zudem schon im 16. Jahrhundert ins Englische übersetzt worden; dies und die Übersetzungen der «Vitae» Plutarchs und der Tragödien Senecas bewirkten, daß jeder Verfasser von Dramen über eine Kenntnis der antiken Welt verfügte, eine Kenntnis, die ihn zu Werken über diese Epoche anregen konnte.

Dramatiker wie Ben Jonson, Thomas May, Philip Massinger, John Dryden, Joseph Addison und James Thomson befaßten sich über diese allgemeine Schulung hinaus noch selbständig mit der Literatur der Antike, sodaß auch durch ihren Einfluß unter den am Drama Interessierten eine Vertrautheit mit den antiken Schriftstellern und Dichtern bestand.

Systematische Studien im heutigen Sinne betrieb man bis ins 18. Jahrhundert allerdings nicht, und erst die Textkritik und präzise philologische Tätigkeit etwa eines Richard Bentley, später dann die auf gründlichen Forschungen beruhenden Werke Edward Gibbons, Nathaniel Hooke und Adam Fergusons über Rom bewirkten einen großen Schritt vorwärts in der Entwicklung der wissenschaftlichen Genauigkeit auf diesem Gebiete. Bezeichnend ist, daß eine Geschichte Griechenlands — durch William Mitford —, etwas völlig Neues, erst 1784 begonnen wurde.

Die klassizistische, vor allem lateinische Schulung überwog trotz Protesten jener, die im 17. und 18. Jahrhundert für vermehrte Berücksichtigung der modernen Sprachen und Naturwissenschaften eintraten, in der ganzen von uns betrachteten Zeit. Dies erklärt die Tatsache, daß so viele Dramen mit antiken Stoffen verfaßt wurden, denn der Dramatiker be-

wegte sich hier in einer bekannten Welt. Das «Ab Urbe condita» von Livius, die «Vitae parallelae» von Plutarch und die Reden Ciceros waren ihm sicher vertraut, und viele Dramenverfasser müssen auch mit dem «Agricola» und den «Annales» des Tacitus und den Kaiserbiographien Suetons in Berührung gekommen sein, bevor sie daran gingen, ihre Werke zu schreiben.

Auf einzelne Spezialstudien, welche von den Verfassern für ihre Dramen durchgeführt wurden, wird im folgenden hingewiesen.

Es soll nun von Tragödien die Rede sein, die Stoffe aus der römischen und griechischen Geschichte und Legende selbständig behandeln.

Die Römerdramen Shakespeares wie auch seine Dramen im griechischen Kostüm sind mit Ausnahme einiger Zitate in dieser Betrachtung nicht eingeschlossen, da sie schon in andern Behandlungen unter diesem Aspekt beleuchtet wurden. M. W. Mac Callum («Shakespeare's Roman Plays and their Background», London 1910) führt aus, daß Shakespeare an einer exakten Rekonstruktion der Vergangenheit nichts gelegen war, daß er vielmehr Geschichte in einem höheren Sinn, nämlich zur Darstellung des allgemein Gültigen benützte. Eine minutiöse Beobachtung und Erwähnung aller Einzelheiten eines Milieus sei ihm fern gelegen und wäre auch von seinen Zeitgenossen nicht verstanden worden. Dies sei der Grund dafür, daß Shakespeares Römerdramen im Gegensatz zu denen Jonsons zahlreiche Anachronismen aufwiesen, aber ungemein viel lebendiger seien als «Catiline» oder «Sejanus».

Karl Meinck nimmt sich dann die Mühe, in einem Aufsatz in den «Studien zur englischen Philologie», Heft 38, Halle 1910, betitelt «Über das örtliche und zeitliche Kolorit in Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons ‚Catiline‘», jenen Ausdrücken nachzugehen, die auf das römische Kolorit hinweisen. Man suche, sagt Meinck, immer nur die Anachronismen in diesen Werken, doch gäbe es auch eine Reihe historisch echter Elemente. Er behandelt dann «Julius Caesar», «Antonius und Cleopatra» und «Coriolanus» unter diesem Gesichtspunkt und erwähnt jene Einzelheiten, die den Gebieten der römischen Religion, des Staatslebens und der Ortsbezeichnungen entnommen sind. Es befinden sich darunter: «*gods*», «*priest*», «*augurer*», «*Vestal*», «*senate*», «*Triumphzüge*», «*chariot*», «*Kaiserstatuen*», «*legion*», «*lictors*», «*Ides of March*», «*provinces*» u. a. Meinck erörtert dann den Anteil der Quellen (Plutarch oder North) an diesen geschichtlich richtigen Details und kommt zum Schluß, Shakespeare habe diese absichtlich in seine Dramen eingefügt und so sein Verständnis für die historischen Gegebenheiten seiner römischen Stoffe bewiesen.

Unter dem Titel «Shakespeare und das Griechentum» (Berliner Dissertation 1920) befaßt sich Elisabeth Wolffhardt mit dem Anteil der auf das griechische Kolorit hinweisenden Züge in «The Comedy of Errors»,

«Midsummer Night's Dream», «The Winter's Tale», «Timon of Athens» und «Troilus and Cressida». Sie stellt fest, daß diese Elemente klein an Zahl seien, weist mit Angabe der Stellen auf jede Einzelheit der antiken Religion hin («*gods*», «*Jupiter*», «*holy virgins*») und zeigt, daß Shakespeare in «Timon of Athens» keinen grundsätzlichen Unterschied zum römischen Kolorit gestaltet hat. Elisabeth Wolffhardt ist der Ansicht, daß sich Shakespeare in Beziehung auf das griechische Kostüm an die Vorstellungen seiner Zeit hält und am alten Griechenland — im Gegensatz zu Rom — eher das Exotisch-Vage sieht als die klar umrissene Vergangenheit.

Diese Beobachtungen Elisabeth Wolffhardts und Karl Meincks stimmen, wie wir später sehen werden, mit jenen überein, die wir über alle andern Dramen mit antiken Stoffen machen.

Neben Shakespeares Dramen dieser Art wurde in der detaillierten Behandlung auch Ben Jonsons «Catiline» außer acht gelassen. Im oben erwähnten Artikel Meincks führt der Verfasser aus, daß Jonsons gute Kenntnis und Verwendung der Quellen ihm erlaubt habe, den Stoff völlig historisch überzeugend in allen Einzelheiten darzustellen. Mit Erwähnung zahlreicher Beispiele belegt Meinck diese Ansicht.

Auch L. H. Harris («Local Colour and historical Accuracy in 'Catiline'», «Classical Philology» 1919, Bd. 14) vertritt diese Meinung. Er führt alle Quellen, die Jonson benützte, ausführlich an und legt dar, daß es dem Dichter darum ging, jegliche Anachronismen zu vermeiden und ein historisch einwandfreies Kolorit zu malen. Auch Harris fügt diesen Erklärungen eine Liste jener Ausdrücke und Sätze bei, die dem Bereich des antiken Lebens entnommen sind.

Die Ausführungen von Harris und Meinck stellen für den «Catiline» das fest, was an dieser Stelle für «Sejanus His Fall» von Ben Jonson gesagt werden soll.

I. Antike Religion

Wenn wir in den hier betrachteten Dramen nach Elementen forschen, die der Zeit des Stoffes angemessen erscheinen, bemerken wir vor allem zahlreiche Einzelheiten, die der religiösen Sphäre angehören. Den englischen Dramatikern muß bei ihrer Arbeit die Tatsache, daß das griechische und römische Altertum auf religiösem Gebiet stark von ihrer eigenen Zeit abwich, ständig im Bewußtsein gelegen haben. Dabei tritt besonders die Erkenntnis, daß die antike Religion, im Gegensatz zur christlichen, viele Götter verehren ließ, in den Vordergrund.

1. Antike Götter

Es findet sich in allen Dramen mit antikem Stoff der Kollektivbegriff «Götter», in den meisten von ihnen der Name des bekanntesten Gottes, *Jupiter*, und in vielen auch die Erwähnung einer oder mehrerer der übrigen *Gottheiten*.

Das Wort «*gods*» kommt in einigen Dramen so oft vor, daß der Eindruck entsteht, die Verfasser hätten es bewußt durch das ganze Stück hindurch verteilt, so, als biete dies Gewähr für eine heidnische oder jedenfalls vom Christentum völlig verschiedene Atmosphäre. Daß dabei selten der Geist der antiken Religiosität entsteht, ist im Zusammenhang unseres Themas weniger wichtig als die Feststellung, daß in diesem Detail das Bewußtsein eines «Andersseins» zum Ausdruck kommt.

«*The Wounds of Civil War*» (1594) von Thomas Lodge, das den Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla behandelt, ist ein frühes Beispiel für die Anwendung des Wortes «*gods*» in Dramen mit römischen Stoffen; im ganzen Stück erscheint es fünfmal. Ein Widersacher Sullas, den dieser demütigen will, sagt herausfordernd: «*I honour gods, not foolish men*» (V, 1). Viel öfter findet sich «*gods*» in andern Dramen derselben Periode, nämlich im «*Coriolanus*» Shakespeares (1606—07) einundvierzigmal, davon viermal im bloßen Ausruf, und in «*Sejanus His Fall*» (1603) von Ben Jonson achtunddreißigmal, davon zweimal als Ausruf; eine Stelle aus diesem Stück zeigt die Verbindung von politischen Handlungen mit Anrufen an die Götter: «*May all the gods consent to Caesar's wish*», sagen die Senatoren, als sie einem Befehl des Kaisers Tiberius zustimmen (III, 1, 295). In den Römerdramen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint «*gods*» in vielen weiteren Stücken sehr oft, so in «*The Tragedy of Julia Agrippina*» (1628) von Thomas May siebenundreißigmal (einmal als Ausruf), während ein Drama, das auf historische Verhältnisse wenig Rücksicht nimmt, Nathaniel Richards «*Messalina*» (1638), das Wort nur fünfzehnmal enthält.

In den Dramen der Restaurationszeit, die antike Stoffe behandeln, verändert sich der Gebrauch des Wortes «*gods*» als eines Ausdrucks, der auf die antike Götterlehre hinweisen soll, nicht. In «*Nero, Emperor of Rome*» (1674) von Nathaniel Lee zählen wir es vierundvierzigmal (zwölfmal als Ausruf); als charakteristische Stelle diene ein kurzes Gebet der Frau des Britannicus, in welchem sie die Götter bittet: «*Guard him, you gods, and save his innocence*» (I, 1, 17).

Auch im 18. Jahrhundert wird «*gods*» in derselben Art und Weise verwendet wie in den vorangehenden Zeiten. In Joseph Addisons «*Cato*» (1713) sagt Lucia zur Bekräftigung einer Abrede: «*The gods have heard it and 'tis sealed in heaven*» (III, 1, 41). Im Satzinnern kommt im «*Cato*» das Wort zwölfmal, als Ausruf siebenmal, vor; als Syphax Juba vorwirft,

er sei zu jung, um sich in der Welt auszukennen, ruft dieser ungeduldig aus:

«Gods, must I tamely bear
This arrogance unanswered!» (II, 1, 37).

Bei jenen Dramen, in welchen nicht ausschließlich Römer auftreten, ist die Verwendung von «*gods*» bei gewissen Stoffen weniger häufig. In Stücken, welche die Kämpfe der Römer mit den Karthagern gestalten, wird zwar angenommen, diese hätten dieselbe Religion wie ihre Gegner; alle Personen nehmen deshalb das Wort «*gods*» in den Mund. In «*Petrolla and Izadora*» (1705) von Colley Cibber, das zur Zeit des Italienfeldzuges Hannibals spielt, erscheint es vierundzwanzigmal (davon einmal als Ausruf), in James Thomsons «*Sophonisba*» (1730), welches das Schicksal der Karthagerin Sophonisbe im Kampfe Scipios gegen Karthago schildert, vierundreißigmal (zwölf Ausrufe). Scipio, der Römer, Massinissa, der Numidier, und Sophonisbe, die Karthagerin, reden von den Göttern; so flucht Massinissa einmal «*by the conscious gods!*» (V, 2, 65). Hingegen halten sich die Dramatiker bei gemischt römisch-ägyptischen Stoffen in ihren Hinweisen auf die antiken Götter zurück — im sehr langen Drama «*Caesar and Pompey*» (1604—08) von George Chapman kommt «*gods*» nur zwölfmal vor — oder beschränken sie doch auf die römischen Personen des Stückes, wie in Shakespeares «*Anthony and Cleopatra*» (1606—07), wo die Götter zwar dreißigmal, aber nur zweimal durch Ägypter erwähnt werden. (Cleopatra, die im Gegensatz zu ihrer ägyptischen Umgebung die Götter einigemal erwähnt, gehört im künstlerischen Aufbau des Dramas zum römischen Kreis der Hauptpersonen.)

Bei Dramen, welche römische Verhältnisse überhaupt nicht berühren, geht die Anzahl der eingestreuten «*gods*» noch weiter zurück, wie zum Beispiel in Sir William Alexanders «*Alexandrian Tragedy*» (1604); in dieser Tragödie findet sich «*gods*» nur sechsmal.

Ein weiterer Hinweis auf die Götterlehre der Antike ist der Ausdruck «*god*» mit dem unbestimmten Artikel oder dem Beiwort «irgend ein», im Gegensatz zum christlichen «*God*». In Lees Nerodrama kommt im zweiten Akt «*some god*» vor, in Thomsons «*Sophonisba*» der von Massinissa gesprochene Satz:

«Till Scipio came
Resistless man! like a descending god» (II, 1, 21).

Vom 16. Jahrhundert an weisen demnach alle Dramatiker, die antike Stoffe gestalten, auf die Mannigfaltigkeit der Götterwelt des Altertums hin. Sie haben diese Erkenntnis aus der Lektüre Senecas und der römischen Schriftsteller gewonnen, verwenden dann aber, um ihre Absicht

recht deutlich zu machen, das Wort «*gods*» viel häufiger als jene. So ergibt sich, vor allem im 18. Jahrhundert, der Eindruck, «*gods*» sei zum bloßen literarischen Cliché geworden. (Daß dies tatsächlich teilweise der Fall war, sehen wir daraus, daß in Dramen mit zeitgenössischen Stoffen, in klassizistischen Gedichten und Romanen die Götter erwähnt werden.) Etwa einmal stellen wir auch einen Lapsus des Dramenverfassers fest, nämlich dort, wo das Bewußtsein seiner eigenen Religion für einen Moment stärker ist und er deshalb Gott nennt. Diese Fälle sind jedoch sehr selten. Als Beispiel sei das Wort «*Almighty*», im christlichen Sinne verwendet, in «*Virginia*» (1754) von Frances Brooke angeführt (Schlußseite).

Trotz diesen einschränkenden Worten halten wir jedoch die Tatsache fest, daß Anspielungen auf die Götter ein Hauptmittel der englischen Dramatiker sind, die betreffenden Stoffe der antiken Religion gemäß zu gestalten. Dies zeigt sich aber nicht nur am zusammenfassenden Ausdruck «*gods*», sondern auch an vielen Erwähnungen der einzelnen Haupt- und Nebengötter Griechenlands und Roms. Allerdings erscheinen, entsprechend der vorwiegend lateinischen Bildung jener Zeit, nur die lateinischen Formen der Gottheiten; eine Ausnahme bildet lediglich Ben Jonsons Drama «*Sejanus*», in dem *Pallas Athene* erwähnt wird.

Der Name Jupiter tritt am häufigsten auf, meistens in der anglizierten Form «*Jove*», aber hie und da auch als «*Jupiter*». Der römische Hauptgott findet in sozusagen allen Dramen, die gänzlich oder teilweise altrömische Stoffe gestalten, Erwähnung. Ben Jonson läßt im «*Sejanus*» Kaiser Tiberius den Namen Jupiters halb berechnend, halb ehrfürchtig in Verbindung mit einer großzügigen Geste erwähnen; es ist die Absicht des Kaisers,

«to dedicate a pair of temples, one, to Jupiter . . .» (III).

Im ganzen Drama wird der Gott sechzehnmal angeführt. Shakespeares «*Coriolanus*», in dem Jupiter achtmal (davon dreimal als «*Jupiter*») erwähnt wird, enthält eine kurze Beschreibung Coriolans durch dessen Freund Menenius Agrippa; der römische Feldherr wird als Mensch geschildert, dessen Stolz nicht zuläßt, daß er den Göttern Ehrfurcht erweist:

«He would not flatter Neptune for his trident
Or Jove for's power to thunder» (III, 1, 986).

Im Restaurationsdrama «*Caligula*» (1698) von John Crowne will der prunksüchtige Kaiser in der Ausstattung seines Palastes an Pracht mit den Göttern wetteifern:

«I'd . . . make this palace like the seat of Jove» (III, 1, 390).

In dieser Tragödie erscheint das Wort «*Jove*» zehnmal, «*Jupiter*» zweimal.

Auch in den Dramen des 18. Jahrhunderts stellen wir Hinweise auf das Wirken und die Macht Jupiters fest. In Cibbers «*Perolla and Izadora*» weist Blacius auf die Straftat Jupiters, das Schleudern des Blitzes, hin:

«Is passion then a crime, when such as thou
Escape Jove's thunder!» (I, 1, 314).

John Dennis läßt in seinem Drama «*Appius and Virginia*» (1709), das die bekannte Sage der Vertreibung der Decemviren darstellt, Virginias Verlobten Lucius Icilius ein ähnliches, aber noch weiter ausgemaltes Bild des Donnerers und seines Zornes über die Menschen zeichnen:

«As supreme Jove then bears with mighty crimes
When in his spacious hand he rolls the threeforked bolt
Preparing to discharge the grumbling thunder» (I, 1, 5).

Diese Beispiele zeigen, daß die Erwähnung des obersten Gottes in ähnlicher Weise wie diejenige der Götter auf eine bewußte Tendenz der Dramenschreiber hindeutet, der antiken Religion ihren gültigen Platz in den Dramen mit entsprechenden Stoffen zuzuweisen. Da keine Dramenverfasser diese Tendenz völlig ablehnen — mindestens einmal kommt «*Jove*» in jedem Drama mit antikem Stoff vor —, schließen wir auch aus der Verwendung des Wortes Jupiter auf ein quantitativ umfassendes, wenn auch in seiner Art beschränktes historisches Bewußtsein in diesen Dramen.

Neben Jupiter finden wir seine Gemahlin *Juno* und den Kriegsgott *Mars* am häufigsten erwähnt. *Juno* wird besonders häufig von Frauen angerufen, während *Mars* natürlich im militärischen Bereich zitiert wird.

Bezeichnenderweise kommt *Juno* in allen Dramen, welche das Sophonisbemotiv behandeln, vor, gilt sie doch als Schutzgöttin Karthagos. In John Marstons «*The Wonder of Women, or the Tragedy of Sophonisba*» (1603) erscheint ihr Name mehrmals, in «*Sophonisba, or Hannibal's Overthrow*» (1675) von Lee betet Hannibal im letzten Akt in bedrängter Lage zu *Juno*, und auch in Thomsons «*Sophonisba*» (1730) gibt es ein Gebet zu *Juno*; hier ist es Sophonisbe, die zur Schutzgöttin ihrer Stadt fleht. In dieser Tragödie wird die Göttermutter dreimal genannt. Sie erscheint aber auch in Dramen mit rein römischen Stoffen, nämlich im «*Roman Actor*» (1626) von Philip Massinger und in «*Lucius Junius Brutus, Father of his Country*» (1680) von Lee mehrmals, im Nero drama Lees und in «*The Fall of Saguntum*» (1727) von Philip Frowde je einmal. In «*The Destruction of Jerusalem*» (1677) von John Crowne, das die Belagerung und Zerstörung Jerusalems durch Titus behandelt, sowie im Drama «*Agis*» (1758) von John Home, das ein Motiv der spartanischen Geschichte dramatisiert, begegnen wir dem Namen der *Juno* in einem

nichtrömischen Milieu, ohne daß sich allerdings die Art des Hinweises auf die Göttin von derjenigen der obengenannten Dramen unterscheidet.

Der Name des Kriegsgottes Mars erscheint noch häufiger als derjenige Junos, doch können viele dieser Stellen nicht zuverlässig aus dem historischen Sinn des Verfassers erklärt werden. Ausdrücke, die den Krieg und was damit zusammenhängt, betreffen, werden in diesen Dramen zwar oft auf Mars bezogen, jedoch läßt sich dabei selten der Eindruck gewinnen, daß das religiöse Element bei diesen Hinweisen die Hauptsache sei; vielmehr ist der Name Mars ein poetisches Mittel, mit dessen Hilfe die Dramatiker den Krieg sinnbildlich erwähnen wollen. Oft steht deshalb «*Mars*» nicht als Ausdruck des religiösen Empfindens der handelnden Personen; er wird nicht als Gott angerufen, sondern bezeichnet den Krieg im allgemeinen. In der «*Tragedy of Valentinian*» (1610—14) von Francis Beaumont und John Fletcher, welche die Missetaten dieses spätrömischen Kaisers und seiner ausschweifenden Umgebung dramatisch behandelt, werden die Soldaten in der Schlußszene von einem Offizier «*sons of Mars*» genannt. Die Anwendung des Namens Mars als eines literarischen Ausdrucksmittels ist ferner mehrmals in einem Drama mit rein römischem Stoff («*Gloriana, or the Court of Augustus Caesar*», 1676, von Lee), in Werken, die neben römischen auch ägyptische, karthagische oder albtürkische Personen umfassen (Lees «*Sophonisba*», Gibbers «*Caesar in Egypt*», eine Behandlung des Cleopatramotivs, 1724, und Richard Glovers «*Boadicea*», das den Kampf dieser britischen Freiheitsheldin gegen die Römer zum Thema hat, 1753), sowie in einem Stück mit rein griechischem Stoff («*Alexandrian Tragedy*» von Alexander) zu verzeichnen.

Dagegen erscheint Mars als eigentliche Gottheit in «*Sertorius*» von John Bancroft (1679), das den Kampf eines in Spanien lebenden Anhängers der Partei Marius', des Feldherrn Sertorius, gegen seine Gegner schildert. Wir nehmen hier an einer Szene im Marstempel teil, in welcher zum Beginn eines Feldzuges dem Kriegsgotte Opfer dargebracht werden. Auf ähnliche Weise wird Mars im Scipiodrama von Charles Beckingham («*Scipio Africanus*», 1718) erwähnt, während in «*The Rival Queens*» von Lee, 1677, einer Darstellung des in Liebe und Krieg gleich erfolgreichen Alexanders des Großen, dieser Herrscher Mars kurz anruft. Der Name des Kriegsgottes läßt demnach nicht in gleichem Ausmaß wie derjenige Jupiters oder Junos auf das Verständnis der Verfasser für die Bedeutung des historischen Kostüms schließen.

Eine ähnlich geartete, meistens bloß klassizistisch-literarische Verwendung erfährt der Name der Liebesgöttin *Venus*. Gute Beispiele dieser Art geben die anonyme «*Tragedy of Caesar's Revenge*» (1606 im Buchhändlerregister eingetragen) und Massingers «*The Roman Actor*», das einen Einblick in die Bühnenverhältnisse Roms unter Domitian vermitteln soll. Beide dieser Dramen sind auch sonst stark von klassizistischen

Ausdrücken, wie sie um 1600 in allen Literaturgattungen vorkommen, durchsetzt. Wenig oder kein Sinn für Historizität zeigt sich auch in der Verwendung des Beiwortes «*Cytherea*» für Aphrodite, wie es zum Beispiel am Ende des 3. Aktes in Cibbers «*Caesar in Egypt*» vorkommt. «*Cytherea*» wird allzu häufig als poetischer Ausdruck in der klassizistischen Literatur verwendet, als daß man das Wort ein Anzeichen antiker Religiosität nennen könnte. Dasselbe gilt für den Beinamen der Artemis, «*Cynthia*».

Nur in John Drydens Tragödie «*Tyrannic Love or the Royal Martyr*» (1669), das Gefangennahme, Folterung und Tod der heiligen Katharina zum Thema hat, kommt die Liebesgöttin nicht als rein literarische Figur vor. Sie ist ein Mittel zur Charakterisierung des Gegensatzes zwischen römischem Heidentum und Christentum. Im 4. Akt tritt ein Zauberer auf, der Venus als Göttin der Liebe anruft und für seine Tricks die ihr geheiligten Vögel Taube und Sperling verwendet; die Schutzengel Katharinas wehren sich dann gegen diesen Zauber. Auch hier wird der historische Sinn vermindert durch die zeitgenössisch christliche Tendenz des Dichters, dem weniger an der Darstellung der Vergangenheit, als vielmehr am Beweis der großen Macht seiner eigenen Religion gegenüber derjenigen des Altertums gelegen ist.

Der Name «*Venus*» deutet also in den wenigsten Fällen auf ein historisches Verständnis der Dramatiker, die ihn verwenden, hin.

Die übrigen Hauptgötter der Antike finden sich nur vereinzelt, meistens ebenfalls als klassizistisches Ausdrucksmittel oder als spezifische Reminiszenz an die griechische Göttersage, hie und da allerdings auch als echter Hinweis auf die antike Religion. In jenem Sinne treffen wir *Apollo* in Marstons Sophonisbetragödie und in Massingers «*Roman Actor*», *Vulcan* im «*Sejanus*» (Ben Jonson), in der «*Alexandrian Tragedy*» (Alexander), in «*The Jew's Tragedy*» (William Hemings, 1638), in Lees Nerodrama und Bancrofts «*Sertorius*», und *Minerva* in «*The Banishment of Cicero*» (Richard Cumberland, 1761 gedruckt) an. Auf gleiche Weise werden verwendet: *Vesta* in der anonymen «*Tragedy of Nero*» (1624), in «*Appius and Virginia*» von John Dennis (1709) und in «*Lucius Junius Brutus, or the Expulsion of the Tarquins*» (1792 gedruckt) von Hugh Downman, *Diana* in Crownes «*Destruction of Jerusalem*», *Neptun* in der anonymen «*Tragedy of Caesar's Revenge*» und in Lees «*Mithridates*» (1678) und *Merkur* in Lees «*Gloriana, or the Court of Augustus Caesar*».

Einige dieser Götter erscheinen aber auch als Ausdruck der antiken Religiosität. In Thomas Mays «*Agrippina*» wird auf einen Festtag, der zu Ehren der Minerva abgehalten wird, hingewiesen; im 5. Akt sagt Nero: «*Minervae's feast is celebrated now.*»

In Massingers «*Roman Actor*» flucht ein Römer im Namen derselben Göttin. Ein römischer Krieger ruft in Glovers «*Boadicea*» Vesta um

Hilfe an. Ein Tempel der Göttin Diana dient in Frances Brookes «Virginia» als Schauplatz einer ganzen Ritualszene, und in Marstons Sophonisdrama betet die Heldin zu Merkur (3. Akt). Die Fruchtbarkeitsgöttin *Ceres* erscheint in «Anthony and Cleopatra» von Charles Sedley; im 5. Akt dieses Dramas wird ihr Tempel erwähnt.

Neben den Hauptgöttern der Antike, welche die Römer mit den Griechen gemeinsam hatten, kommen in Dramen mit antiken Stoffen auch andere Gottheiten der Römer oder der Griechen vor. Ein Spezialfall sind die ägyptischen Götter *Isis* und *Osiris*, welche in einigen Dramen religiöse Verhältnisse im alten Ägypten beschreiben sollen, obwohl ihr Kult im 2. und 1. vorchristlichen Jahrhundert auch ins römische Reich eingedrungen war (wir finden nur in Massingers «Virgin Martyr» einen Hinweis auf diese Tatsache; als Dorothea den christlichen Glauben verteidigt, lästert sie zugleich die Religion der Römer; nach einigen andern Vorwürfen erwähnt sie auch den Osiriskult als etwas Abscheuliches; III, 1, 15 ff.). Die Namen von Isis und Osiris sind auf Dramen beschränkt, die ganz oder teilweise in Ägypten spielen und werden auch nur von Ägyptern ausgesprochen. Isis allein treffen wir im Drama «Cleopatra» (Samuel Daniel, 1593), in Sedleys «Anthony and Cleopatra» und in Edward Youngs «Busiris, King of Egypt» (1719) an; in diesem Drama wird die Göttin nicht nur erwähnt, sondern es wird ihr im 1. Akt ein Opfer dargebracht; zudem ist im gleichen Akt ihr Tempel Schauplatz der Handlung. Osiris kommt in Thomas Mays «The Tragedy of Cleopatra» (1626) vor, während beide Gottheiten zusammen in Drydens Behandlung des Cleopatramotivs, «All for Love» (1677), und in seinem «Cleomenes» (1692), das die Schicksale und den Tod des spartanischen Helden Cleomenes im ägyptischen Exil schildert, sowie in Cibbers «Caesar in Egypt» erwähnt werden. In «All for Love» wird der Hinweis auf die Göttin Isis dadurch verstärkt, daß einer ihrer Priester handelnde Person der Tragödie ist. Weitere Anspielungen auf die Religion der Ägypter sind ein Gebet zum Gott Apis und eine ganze Ritualszene im Tempel dieses Gottes im Drama «Cleomenes» (3. Akt). Allerdings erwähnen ägyptische Personen in solchen Dramen auch die römischen Götter, aber nur in beschränktem Maße, wie wir oben (siehe Seite 13) gesehen haben. Die englischen Dramatiker lassen also Römer nicht ägyptische Gottheiten erwähnen oder gar anbeten, anderseits Ägypter nur selten die Namen römischer Götter aussprechen. Dadurch werden Römer, resp. Spartaner, und Ägypter in ihrer Religion deutlich unterschieden, was ein weiteres Zeichen für den historischen Sinn im englischen historischen Drama ist.

Entsprechend dem lateinischen Charakter ihrer Kenntnisse über die Antike führen die Dramenschreiber jene griechischen Götter, die in Rom wenig oder gar nicht Fuß faßten, nur selten an. Die Gottheiten der Unterwelt, Pluto und Proserpina, und der griechische Gott des Weins,

Bacchus, erscheinen in ein paar hochklassizistischen Dramen der Zeit des blühenden literarischen Humanismus, wie er sich im englischen Drama um 1600 zeigt: Pluto im anonymen Caesardrama des Jahres 1606, mit Proserpina zusammen im «Roman Actor» Massingers und in Thomas Nabbes' «Hannibal and Scipio» (1635), Bacchus in der anonymen Nero-tragödie von 1624. Der vorwiegend literarische Charakter dieser Hinweise auf die griechische Mythologie verbietet uns, den Schluß zu ziehen, daß die Verfasser von Dramen mit römischen Stoffen hier bewußt eine religiöse Atmosphäre hätten schaffen wollen.

Anders verhält es sich mit zwei römischen Gottheiten, *Janus* und *Bellona*. Während Janus weniger als Gott angerufen wird — dies geschieht in Massingers «Roman Actor» —, sondern meistens in Ortsbezeichnungen erscheint, tritt Bellona öfters als Kriegsgöttin auf. Beaumont und Fletcher («The Tragedy of Valentinian», Schlußszene), Beckingham («Scipio Africanus», II, 2, 19) und Philip Frowde («The Fall of Saguntum», IV, 2, 57) verwenden ihren Namen an den angegebenen Stellen. Nun ist aber auch hier einschränkend festzustellen, daß Bellona, ähnlich wie Mars, vereinzelt als literarisches Sinnbild für den Krieg, nicht als eigentliche Gottheit genannt wird. Ein Beispiel dafür findet sich in Beaumont und Fletchers «Valentinian»; in der Schlußszene erscheint Bellona, wie einige Zeilen vorher Mars, als Mittel zur Bezeichnung der römischen Soldaten:

«Bellona's seed, the glory of old Rome . . .
make up this hour of joys».

Dagegen finden wir in Lees Nerodrama einen Hinweis auf die Göttin selbst und ihren Kult. Britannicus redet von der Liebe, die er jetzt empfindet und fügt bei, früher seien seine Interessen andere gewesen:

«Bellona then, as goddess of our arms,
I did adore . . .» (II, 3, 28).

Wir finden die Kriegsgöttin aber auch in Chapmans «Caesar and Pompey», Lees Sophonisbetragödie und Sedleys Cleopatradrama, also bei Werken, in welchen auch Nichttrömer auftreten. Wie stark die lateinische Tradition zum Ausdruck kommt, zeigt sich an Alexanders «Alexandrian Tragedy»; obwohl Bellona eine römische Göttin ist, kommt sie in diesem Drama, das einen griechisch-makedonischen Stoff behandelt, mehrmals vor. Alexander hat eben Seneca als Vorbild benützt, der in seinen Dramen die römischen Götter anführte. Alle die erwähnten Beispiele lassen erkennen, daß der Name dieser Göttin bei einigen Dramenverfassern als Hinweis auf religiöse Verhältnisse der Antike aufzufassen ist.

Weitere zwei Gottheiten, *Fortuna* und *Victoria*, kommen, wenn auch nur selten, im historischen Drama mit antiken Stoffen ebenfalls vor; Vic-

torias Standbild wird in Lees «Mithridates» erwähnt (I, 1, 21), und eine Figur derselben Göttin wird von Titus im Drama «The Siege of Jerusalem» (1763 gedruckt, von Mary Latter) nach seinem Sieg über die Juden an einem Triumphzug durch die Straßen Roms in der Hand getragen.

Den Namen der Fortuna als Glücksgöttin spricht Sejanus im nach ihm benannten Drama Jonsons aus; einer Leugnung der Macht der Götter fügt er bei:

«I know not that one deity, but Fortune, to whom I would
throw up, in begging smoke, one grain of incense;» (V, 1).

Im selben Drama wird der Fortuna an ihrem Altar Milch und Honig geopfert (V, 4). In einer Tragödie «The Siege of Babylon» (1677, von Samuel Pordage), die das Thema von Lees «Rival Queens» behandelt, sagt ein makedonischer Prinz zu seinem Nebenbuhler:

«Fortune shall never judge 'twixt you and me
blindly she does her favours oft bestow» (I,1,1).

Durch diesen Satz wird ihr Wirken als das der Göttin, die ihre Entschlüsse frei von allen ethischen Ideen trifft, der antiken Auffassung entsprechend beschrieben.

Als letzte mit Namen genannte Gottheiten seien noch *Castor* und *Pollux* erwähnt, deren Tempel in Chapmans «Caesar and Pompey» vorkommt. In Jonsons «Sejanus» flucht ein Römer beim Namen dieser Götter: «*by Pollux*», «*by Castor*» (IV, 5, 161). Dieser Anruf eines Gottes zur Bekräftigung einer Aussage bedeutet einen Grenzfall zwischen literarischem Ausdrucksmittel und einem Hinweis auf römisches Lokalkolorit. Andere Fälle dieser Art erscheinen z. B. in Massingers «Virgin Martyr» (1620, einer Behandlung des Lebensendes der Märtyrerin Dorothea unter Diokletian) und in Downmans Brutusdrama — in beiden Stücken kommt «*by Mars*» vor. Minerva in Massingers «Roman Actor» und Merkur in Lees Brutustragödie dienen dem gleichen Zweck. Während der eine oder andere dieser Ausdrücke als Versuch zur Gestaltung echt antiker Verhältnisse angesehen werden kann, sträubt sich unser Empfinden gegen die Auffassung, dies könnte auch beim mehrfach vorkommenden «*by Jove*» der Fall sein. Wenn man einerseits diesen milden Fluch als typisch römisch auffassen möchte, muß man anderseits festhalten, daß «*by Jove*» und «*by Jupiter*» auch in Dramen vorkommen, die nichtantike Stoffe behandeln, so z. B. in «The Queen of Corinth» von Beaumont und Fletcher. Immerhin besteht aber die Möglichkeit, daß im 17. und 18. Jahrhundert die Berufung auf die Götter in Kraftausdrücken als Mittel zur Schaffung eines antiken Kostüms angewendet wurde.

Außer den individuellen Göttern dienen im historischen Drama auch einige kleinere Gruppen von Gottheiten und gottähnlichen Wesen dazu,

eine beschränkte religiöse Atmosphäre zu zeichnen. An erster Stelle seien hier die Hausgötter der Römer, die Laren, genannt. Sie erscheinen unter verschiedenen Namen. In der anonymen Nerotragödie vom Jahre 1624 hören wir von *«house-gods»*, in Thomsons *«Sophonisba»* ist von *«household-gods»* die Rede. Die lateinische Form *«lares»* findet sich neben *«household-gods»* in einem anonymen Stück *«Marcus Tullius Cicero»* (1651) und im Drama *«The Banishment of Cicero»* von Cumberland. In all diesen Fällen werden die Laren immer nur als Name angeführt; einen Hinweis auf ihren Kult und ihre Bedeutung im religiösen Leben der Römer erhalten wir nicht. In Dramen mit rein griechischen Stoffen erscheinen sie in keinem Fall. Die andere Art Hausgötter, die Penaten, kommen nirgends vor.

Einige Wesen der Unterwelt finden ferner im einen oder andern Drama mit antikem Stoff Erwähnung; doch erscheinen sie, gleich wie Pluto und Proserpina, in Tragödien mit römischen Stoffen als unechter Ausdruck religiösen Empfindens, stammen sie doch aus der spezifisch griechisch-mythologischen Sphäre. Dasselbe gilt für einige andere Ausdrücke aus der griechischen Unterweltsvorstellung, wie Charon in Frowdes *«Fall of Saguntum»*, Styx und Elysium in einer Anzahl anderer Dramen. Immerhin ist festzuhalten, daß die Dramatiker jener Zeit nicht scharf zwischen römischer und griechischer Antike trennten.

Den Parzen als Herrinnen über den Tod der Menschen begegnen wir in Richards *«Messalina»*, den Furien als Rächerinnen der Missetaten, welche auf der Oberwelt verübt werden, in Mays *«Julia Agrippina»* und in Hemings' *«The Jew's Tragedy»*. Manen, jene Seelen der Verstorbenen, die sich in der Unterwelt aufhalten, werden ebenfalls in Mays *«Julia Agrippina»* erwähnt.

Die Götter des Altertums bilden im historischen Drama mit antiken Stoffen einen beträchtlichen Teil des Wortschatzes. Wir stellen ihre Namen in mannigfaltigen Zusammenhängen der Handlung der einzelnen Dramen fest. Wenn auch das bloße Erwähnen der Gottheiten nirgends eine echte Atmosphäre antiker Religiosität schafft, werden doch diese Dramen durch das Anerkennen der Götter, die als Kollektivbegriff in allen, als individuelle Gottheiten in vielen Werken angeführt werden, deutlich von andern unterschieden. Die Götternamen sind von den Dramatikern in diesen Fällen nicht als literarische Hinweise auf die antike Mythologie, sondern als Ausdruck der Religiosität einer vergangenen Zeit aufgefaßt.

Dank der Fülle von Einzelheiten auf diesem Gebiet können wir einzelne religiöse Anachronismen wie *«devil»* (in etwa einem Dutzend Dramen), *«angel»* (in ungefähr zehn Dramen) und *«saint»* (in zwei Dramen), sowie nur literarisch-klassizistische Elemente in den Hinweisen auf die antike Götterlehre wenn nicht übersehen, so doch vernachlässigen.

Auf eine andere Bedeutung der Götternamen für den historischen Sinn ist im folgenden Kapitel (II) hingewiesen.

Auf die einzelnen Göttern zugeordneten Standbilder und Tempel wurde in einigen Fällen schon hingewiesen. Diese Einzelheiten können aber zu vollständigen Bildern gewisser Teile der antiken Religion ausgedehnt werden.

Götterbilder und -statuen kommen in den hier behandelten Dramen häufig vor. Zunächst stellen wir Hinweise darauf in einigen Stücken, die rein römische Stoffe gestalten, fest. In Massingers «Virgin Martyr» trägt der Jupiterpriester in der ersten Szene des ersten Aktes ein Götterbild in der Hand. Im «Roman Actor» desselben Dramatikers wird ein Bild der Minerva erwähnt. Aaron Hill weist in seinem Drama «Roman Revenge» (1753) auf die Gewohnheit der Römer hin, das Umfallen der Götterstatuen als böses Vorzeichen anzusehen. Im Dianatempel, der im 4. Akt von Frances Brookes «Virginia» erscheint, befinden sich Standbilder von Göttern. Der Schauspieler J. P. Kemble fügte in einer Neubearbeitung von Shakespeares «Coriolanus» (1789 aufgeführt und gedruckt) im 4. Akt eine neue Szene ein; darin erwähnt er eine Statue des Gottes Mars. Aber auch in Dramen, die neben Römern noch andere Völker behandeln, sowie in Werken mit griechischen Stoffen, erscheinen Hinweise auf die Existenz von Götterbildern, vor allem aber -statuen. In Lees Sophonisbendrama sind im 2. Akt Götterstatuen nur genannt, in Mary Latters «Siege of Jerusalem» aber bilden sie einen Teil des Triumphzuges am Ende des Stückes. Arthur Murphy läßt den Priester in «The Grecian Daughter» (1772) die Bilder der Götter in einer Ritualszene als Teil des Gottesdienstes in einen Tempel hineintragen.

Einzelnen Gottheiten geweihte Tempel sind in einer Anzahl Dramen Schauplatz religiöser Zeremonien oder feierlicher Staatsakte; in andern Werken werden sie bloß genannt. Im 5. Akt von Jonsons «Sejanus» findet die Verurteilung des Helden im Apollotempel statt, den wir in keinem andern Stück antreffen. Im gleichen Drama wird auch der Tempel der Concordia angeführt. Webster erwähnt in «Appius and Virginia» den Tempel des doppelgesichtigen Janus mehrmals. Dieselbe Anspielung gebraucht Sir Robert Howard in «The Vestal Virgin» (1664) mit der Bezeichnung «*Janus' Gates*». Sedley läßt in «Anthony and Cleopatra» Antonius ebenfalls dieses Doppeltor des Janus neben dem früher erwähnten Cerestempel nennen. Mrs. Mary de la Rivière Manley verwendet im 5. Akt ihrer Tragödie «Lucius, the First Christian King of Britain» (1717) den Jupitertempel als Ort, wo zwei hochgestellte Römer geopfert werden sollen, falls sie nicht dem christlichen Glauben abschwören. Ebenfalls den Tempel des Hauptgottes läßt S. W. Henry Ireland in «Mucius Scaevola, or the Roman Patriot» (1801 gedruckt) erscheinen; er ist der Schauplatz einer im 4. Akt stattfindenden patriotischen Versammlung

und soll als Hinweis auf die besondere Wichtigkeit dieser Szene gelten. Ähnlich dem als Ausdruck der antiken Frömmigkeit gebrauchten, oben erwähnten Dianatempel in Frances Brookes «Virginia» erscheint der Tempel der Vesta in «The Banishment of Cicero» von Cumberland. Cicero erstarrt vor Bestürzung, als er sieht, daß dieses Gebäude von Verschwörern in Brand gesteckt wird; vor diesem Ereignis hat der Tempel als Schauplatz mehrerer Szenen im 3. und 5. Akt gedient.

Aus diesen Beispielen geht hervor, daß nicht nur die Götter, sondern auch die ihnen zugeeigneten Standbilder und Tempel einen wesentlichen Beitrag zu den Hinweisen auf die religiösen Verhältnisse der Antike darstellen, auch wenn ihre Zahl nicht groß ist.

2. Religiöse Gebräuche, Kultszenen

Neben den Götternamen und den auf sie bezogenen Ausdrücken finden sich in den hier behandelten historischen Dramen auch vielfältige andere Hinweise auf die Religionen des Altertums. An manchen Stellen erscheinen Wörter und Sätze, die Teile eines Kultes bezeichnen, wie er in der Antike tatsächlich bestand oder von den Dramatikern als dem Altertum entsprechend betrachtet wurde. Daß sie ein Bewußtsein über ein religiöses «Anderssein» ihrer Stoffe in sich hatten, zeigen die Verfasser schon dadurch, daß nur wenige von ihnen Anspielungen auf den Ritus der christlichen Religion laut werden lassen. Dies entspricht der früher genannten kleinen Zahl von Anachronismen dieser Art beim Anführen der Gottheiten. Wenn auch eine Anzahl Dramendichter auf diesem Gebiet nur wenige historisch korrekte Einzelheiten nennen, üben sie doch in der Erwähnung spezifisch christlicher Ausdrücke große Zurückhaltung.

Wir verzeichnen eine Reihe solcher Werke, in denen Teile eines Ritus, aber auch ganze Kultszenen einen Versuch zur Zeichnung eines historischen Kostüms bilden. Als ein Mittel zur Charakterisierung des antiken Gottesdienstes erscheint die Erwähnung eines oder mehrerer Priester. Beispiele dafür finden sich in einigen Werken aus der Zeit zwischen 1600 und 1800. Schon Jonson erwähnt bei einem Opfer, das der Göttin Fortuna dargebracht wird, einen römischen Priester, und zwar mit dem lateinischen Namen «*flamen*» (IV, 4, 164). Denselben Ausdruck gebraucht Marston in seiner Sophonisbetragödie. Dryden läßt in «Tyrannic Love» die heilige Katharina mit römischen Priestern über Religion und Philosophie diskutieren. Zu diesem Drama muß jedoch einschränkend gesagt werden, daß Dryden die Priester in erster Linie als dramatische Gegenspieler der christlichen Märtyrerin auftreten läßt, als welche sie dem Christentum unterlegen sein müssen. Haupttendenz des Stückes ist die Verherrlichung des Christentums. In Crownes «Caligula» treten im

2. Akt Priester als Teilnehmer an einem Staatsakte im Senat auf. Sie unterstreichen durch ihr bloßes Zugewesen die Feierlichkeit der Versammlung. Auch in John Homes «The Siege of Aquileja» (1760) und in Irelands «Mucius Scaevola» erscheinen Priester als handelnde Personen des Stückes; in jenem ein anonymer Priester, in diesem derjenige Jupiters im Tempel des obersten Gottes.

Daß auch bei nichtrömischen Stoffen Priester als Personen der Handlung vorkommen, ist aus Drydens «All for Love» zu ersehen, wo ein Isispriester auftritt.

Weitaus am häufigsten unter den Priesternamen ist den Dramen mit antiken Motiven derjenige der Vestapriesterinnen zu entnehmen. Das Interesse an den Vestalinnen ist auffällig. Möglicherweise sahen die Dramatiker in ihnen eine dem Christentum nahestehende Körperschaft, erinnern doch ihre Reinheitsgelübde an dasjenige der christlichen Nonnen, ihre Amtswohnung unter einer Art Äbtissin, das «atrium Vestae», an ein Nonnenkloster und Teile des Vestakultes an die katholische Religion (ewiges Feuer). Tatsächlich finden wir mehrmals die Bezeichnung «*vestal nun*», so in Hemings' «Jew's Tragedy» (1. Seite). Wahrscheinlich werden aber die Dramatiker auch vom rein menschlichen Interesse am Leben der Vestalinnen und an ihrer Entsagung geleitet, wenn sie die Priesterinnen erwähnen. Diese Auffassung findet dramatischen Ausdruck in Howards Drama «The Vestal Virgin», das bezeichnenderweise die Tragödie einer Vestalin, welche die Liebe und die Welt kennenlernen möchte, zur Darstellung bringt. Das Rom der späteren Kaiserzeit, in der die Vestalinnen sittlich nicht mehr so hoch standen wie in früheren Zeiten, mag Howard manche Anregung geliefert haben. Wären diese Erklärungen richtig, bedeutete es eine Verminderung des Sinnes für das wesentliche «Anderssein» der antiken Religion. Auch die Erwähnung der Vestalin im Sinne von Jungfrau, manchmal geradezu Nonne, in der ganzen Literatur deutet auf eine Verflachung dieses Begriffes hin.

Allerdings lassen andere Beispiele erkennen, daß die Erwähnung der Vestalinnen nicht durch das allgemein menschliche und dramatische oder speziell christliche Interesse bedingt ist, sondern daß sie der Darstellung römischer Religiosität dient. In Thomas Lodges «Wounds of Civil War» werden die Vestalinnen zu den Begräbniszeremonien für Sulla herbeigezogen, wodurch dem Toten große Ehre widerfährt:

«The vestal virgins with their holy notes
Shall sing his famous death» (Schlußszene).

Eine «*vestal virgin*» wird im 1. Akt von Mays «Tragedy of Cleopatra» erwähnt, während Richards im 4. und 5. Akt seines Dramas «Messalina» einen Römer die Vestalinnen als Symbol der Keuschheit nennen läßt. In Dramen der Restaurationszeit und des 18. Jahrhunderts wird ebenfalls

auf die Vestalinnen aufmerksam gemacht. Sie erscheinen als «*vestal virgins*» im 5. Akt von Crownes «*Caligula*» und als «*vestals*» in «*The Roman Revenge*» von Hill. Ireland läßt in «*Mucius Scaevola*» einige Vestalinnen an einer großen Versammlung im Jupitertempel auftreten (anfangs 4. Akt). Einen wichtigen Teil der Aufgabe der Vestapriesterinnen, nämlich den Unterhalt des ewigen Feuers im Tempel der Göttin, streift der Verfasser des anonymen Stückes «*M. T. Cicero*», wenn er das «*vestal fire*» erwähnen läßt. Wir können also feststellen, daß die Vestalinnen von mehreren Dramatikern als Ausdruck der römischen Verehrung für den Vestakult erkannt und dementsprechend in ihren Werken genannt wurden.

Neben der Erwähnung oder Darstellung von Priestern dient auch diejenige von Opfern an die Götter in manchem Drama mit antikem Stoff zur Charakterisierung bestimmter religiöser Verhältnisse. Opferhandlungen können zwar auch einen wesentlichen Teil anderer Religionen kennzeichnen, sind jedoch in einigen Dramen mit speziell römischen Zügen ausgestattet, sodaß sie als Ausdruck echt antiker Religiosität gelten können.

In diesem Sinne erscheint in Jonsons «*Sejanus*» das früher schon erwähnte Darbringen von Milch und Honig, also eines unblutigen Opfers, an die Göttin Fortuna (V, 4).

Bei Hemings' «*Jew's Tragedy*» beginnt die Handlung gleich auf der ersten Seite mit der Darstellung eines Tieropfers an Mars. Es ist die Rede von «*holy sacrifices for the gods*» und «*bulls for offerings to the god of war*». Das Opfer wird dann auch nach schlechten oder guten Vorzeichen untersucht. Lees Nerodrama enthält eine Anspielung an das Opfern von Stieren und Ziegen bei den Römern; mit dem Satz: «*no blood of bulls, nor goats, shall there be spilt*» (I, 2, 21) wendet sich ein römischer Einwohner dagegen, daß an einem bestimmten Ort geopfert werde. Die Vorstellung ist wohl hier die des wichtigsten Tieropfers der Römer, des sogenannten «*suovetaurilia*», bei welchem ein Schwein, ein Schaf und ein Stier geschlachtet wurden.

In Bancrofts «*Sertorius*» wird dem Gott Mars vor Beginn eines Kriegszuges ein Opfer dargebracht (II, 2); im gleichen Stück werden auch Jupiter zu Ehren Tiere geschlachtet: es heißt in I, 3, 7: «*heifers sacrificed to Jove*». Auf die Tatsache, daß nicht nur die wichtigeren Götter Opfer verlangen, wird in Lees «*Sophonisba*» aufmerksam gemacht; Hannibal fürchtet einige Geister und sagt: «*command our priests a sacrifice prepare / T'appease the angry demons of the air*» (II, 3, 27). In Dramen mit griechischen Stoffen finden sich Anspielungen auf Opfer für die Götter, die sich von denen der Römerdramen nicht unterscheiden. «*The Siege of Babylon*» von Pordage enthält z. B. am Schluß einen Hinweis auf Freudenopfer, die in besonderen Feiern den Göttern auf Altären dargebracht werden sollen.

Einen Sonderfall stellen die Erwähnungen von Menschenopfern in einer Reihe von Dramen der ganzen von uns betrachteten Zeit dar. Daß hier eine bestimmte Sensationslust mitbestimmend ist, kann man beim allgemeinen Vergnügen des Publikums an blutigen Vorgängen auf der Bühne kaum bezweifeln. Diese Erklärung könnte durch die Feststellung eingeschränkt werden, daß den Dramatikern vielleicht Stellen aus der antiken Literatur bekannt waren, die sich auf Menschenopfer bezogen; so bei Homer, der Achilles am Grabe seines Freundes Patroklos zwölf gefangene Trojaner schlachten läßt. Die uralte antike Vorstellung, daß ein dem gesamten Volke drohendes Unheil durch Opferung eines Einzelnen abgewendet werden könne, steht jedenfalls im Hintergrund dieser Art Opfer. Um die Zeit, da die Ereignisse, die in unseren betreffenden Dramen behandelt werden, geschahen, waren jedoch Menschenopfer kaum mehr bekannt. Auf die karthagische Sitte der Menschenopfer weist Nabbes in «Hannibal and Scipio» hin, wenn er Hannibal sagen läßt:

«... I that took
An oath at nine years old before the altar
When it was smoking with the horrid sacrifice
Of immolated men, to be Rome's enemy» (I, 3).

Lees «L. J. Brutus» enthält ebenfalls ein von den Priestern dargebrachtes Menschenopfer (IV, 1). Eine ähnliche Szene findet sich im «Mithridates» desselben Verfassers (I, 1, 14). Young möchte wohl in «Busiris» nicht nur die religiösen Gewohnheiten der alten Ägypter, sondern auch ihren morgenländischen Blutdurst charakterisieren, wenn er den König befehlen läßt, man möge Zehntausende von Gefangenen opfern, damit die zürnenden Götter besänftigt würden (III, 1, 28). Schließlich stellt Murphy in «The Grecian Daughter» eine Ritualszene dar, deren Hauptteil die Opferung eines Menschen ist.

Trotz der einschränkenden Feststellung, daß Opferszenen in diesem oder jenem Drama aus vorwiegend unhistorischen Gründen zur Schau gebracht werden, halten wir fest, daß die häufigen Hinweise auf diesen Teil der antiken Religion den betreffenden Dramen bei der Bildung einer echt wirkenden religiösen Atmosphäre behilflich sind.

Mit der Darstellung von Opfern eng verbunden ist diejenige der rituellen Vorzeichen, der Omina. In ihrer Anwendung zeigen sich keine wesentlichen Unterschiede zwischen den verschiedenen antiken Stoffen. Schon in Samuel Daniels «Cleopatra» tritt ein ägyptischer Priester in Verbindung mit religiösen Vorstellungen als Wahrsager auf. Während der rituellen Szene des Jonson'schen «Sejanus» (V, 4) dreht sich das Bild der Fortuna um, was als sehr ungünstiges Vorzeichen gewertet wird. In Thomas Mays «Julia Agrippina» finden sich zwei Aspekte des Orakel-

glaubens; Poppäa erhält früh im Stück aus einem Orakel die Prophezeiung, sie werde einmal Kaiserin werden, was sie sofort als einen Entschluß der Götter akzeptiert. Ein römischer Lebemann dagegen macht sich über sie und den Orakelglauben im allgemeinen lustig. May benützte Quellen aus der Zeit Neros, was ihm ermöglicht hat, einen dem Zerfall der Religiosität in der Kaiserzeit angemessenen Ausdruck in seinem Stück zu geben. Hemings' «Jew's Tragedy» enthält in jener früher angeführten Eröffnungsszene den Hinweis auf die Bedeutung der schlechten Omina beim Opfer: Kaiser Nero stellt fest, daß alle Vorzeichen ungünstig seien; die Stiere sinken, bevor sie vom Priester berührt sind, tot um, und die Schau der Eingeweide bei den geopferten Tieren ergibt schlechte Resultate. Der anonyme Verfasser von «M. T. Cicero» gestaltet im 4. Akt eine vollständige Wahrsageszene im Zusammenhang einer rituellen Handlung.

Ebenfalls über die Bedeutung der Eingeweideschau redet Antonius im Cleopatradrama von Sedley; er erwähnt dabei die römische Bezeichnung für die Wahrsager, «*augures*» (IV, 3, 38).

Das als schlechtes Zeichen aufgefaßte Umfallen eines Götterbildes findet sich in Lees «Mithridates»; in der Anfangsszene erregt der Sturz einer Victoriastatue bei einer Trauungsszene großes Entsetzen in der versammelten Menge. Auch Young läßt seinen König Busiris ob einiger böser Vorzeichen erschrecken; diese haben ägyptisches Gepräge: der Mond hängt blutig über Memphis, der Nil zieht sich von den Ufern zurück, und der Isistempel wird vom Blitz zerstört. All das veranlaßt Busiris zur Vermutung, die Götter seien dem Volke ungnädig gestimmt. Da der König im Anschluß daran ein den Göttern dargebrachtes Opfer verlangt, entsteht hier ein kleines religiöses Stimmungsbild, das vom historischen Standpunkt gesehen überzeugend ist. Zwei weitere Dramen des 18. Jahrhunderts, die sich mit Omina befassen, sind Hills «Roman Revenge» und Murphys «Grecian Daughter». Während jenes wiederum das Umfallen von Götterstatuen als böses Vorzeichen anführt, beschreibt dieses die Art des Omens näher; nach einem Opfer, das den Zorn der Götter hätte besänftigen sollen, schildert eine Wahrsagerin drei schlechte Anzeichen:

«Ill omens hover o'er us; at the altar
The victim dropt, ere the divining seer
Had gor'd his knife. The brazen statues trembled,
And from the marble drops of blood distill'd» (III, 1, 38).

Auch diese Sätze zeigen dem antiken Religionsempfinden gut angemessene Züge und schaffen eine Atmosphäre der Götterfurcht, des speziellen Glaubens an die Willensäußerung der Götter im Opfer und der Allmacht eines unabwendbaren Schicksals, die dem Stoff des Werkes historisch gerecht wird.

Das Sprechen von Gebeten an die Götter durch die handelnden Personen ist ein weiterer Beitrag an die Bestrebungen der Dramatiker, ihren Werken ein historisches Kostüm zu verleihen, wenn er auch nicht so bedeutend ist wie die Beschreibung von Opferhandlungen und die Erwähnung von Omina und Wahrsagern. In Christopher Marlowes Tragödie «Dido, Queen of Carthage» (1594) fleht Dido Jupiter um Wiedergutmachung des ihr durch Aeneas zugefügten Unrechtes an:

«Now if thou beest a pitying god of power . . .
Redress these wrongs . . .» (IV, 2, 422).

Marston läßt Sophonisbe in seinem gleichnamigen Drama ein kleines Hilfegebet zu Phoebe und Merkur sprechen (III, 1). In Chapmans «Caesar and Pompey» betet Cäsar vor der Schlacht von Pharsalus zu den Göttern um Beistand (III, 2, 375). In Cibbers «Perolla and Izadora» weist die jugendliche Heldin auf die Möglichkeit, welche die Römer erhoffen, hin, die Götter durch Gebete für eine Hilfeleistung zu gewinnen. Als die punischen Soldaten erschienen, hätten sich die Leute geradewegs zum Tempel geflüchtet, um dort die Götter anzuflehen, fügt Izadora einer Erzählung über die kürzlichen Ereignisse bei (I, 1, 306). Später wendet sie sich selbst an Jupiter um Beistand im Kampfe Roms gegen Hannibal, der das Land zu erobern droht:

«Immortal Jove! To thee I bend for aid!
Be now the stay once again . . .» (IV, 1, 349).

Ähnliche Ausführungen finden sich auch in Frowdes Tragödie «The Fall of Saguntum»; die Hoffnung, daß die Götter durch Gebete zu beeinflussen seien, wird an verschiedenen Stellen ausgedrückt.

Aus den Äußerungen der religiösen Empfindung — Opfer, Gebet, Gesang, Musik, feierliche Prozessionen — werden dann in einer Anzahl Dramen ganze Ritualszenen zusammengefügt. Damit kommen wir auch auf einzelne früher erwähnte Punkte zurück. Wie die folgenden Beispiele zeigen, ist das Erscheinen umfassender Kultszenen, seien sie nur mit ein paar Worten charakterisiert oder breit ausgemalt, nicht an einen bestimmten Stoff oder an eine bestimmte Periode der hier behandelten Zeit gebunden. In einigen Fällen, besonders wenn es sich um prächtig und mit großem Aufwand gezeichnete rituelle Vorgänge handelt, mögen historische Gründe dafür nicht in der Hauptsache bestimmend gewesen sein. Bei solchen Stellen kommt in erster Linie die Freude von Verfasser und Publikum an farbigen und mit viel Pomp ausgestatteten Szenen zum Ausdruck; daß sich gerade religiöse Zeremonien dafür gut eignen, ist dabei nicht sehr wichtig — die Dramatiker bedienen sich dabei eines besonders gut für diesen Zweck geeigneten Motives. Doch läßt sich einwenden, daß religiöse Feste und Feiern eben oft mit großem

Gepränge begangen wurden und, vor allem in der spätrömischen Zeit, manchmal sehr ausgelassen waren (man denke etwa an den Bellonakult), sodaß also ein großer Aufwand in der dramatischen Behandlung solcher Zeremonien historisch keineswegs ungerechtfertigt ist. Die Dramatiker selbst, besonders diejenigen der Frühzeit der englischen Tragödie, könnten sich zudem auf Seneca berufen. Dieser römische Bearbeiter und Umgestalter griechischer Dramen fügte zum Beispiel seinem «Oedipus» eine längere Szene bei, in welcher ausführlich eine römische Opferhandlung und die damit verbundene Deutung der verschiedenen Vorzeichen beschrieben werden. Es ist höchst wahrscheinlich, daß einige Dramatiker des 16. Jahrhunderts von dieser und ähnlichen Szenen Senecas eine Anregung für ihre eigenen Werke erhalten haben, welche an die nachfolgenden Dramendichter weitergegeben wurde.

Daß sich die meisten Verfasser klar über die Verschiedenartigkeit der antiken religiösen Zeremonien gegenüber denjenigen ihrer eigenen Zeit bewußt waren, geht auch aus der sehr kleinen Zahl von Anachronismen auf diesem Gebiet hervor. Wir verzeichnen in allen behandelten Dramen mit antikem Stoff nur drei spezifisch christliche Ausdrücke, nämlich die Wörter «*Christmas*» in Beaumont und Fletchers «*Bonduca*», «*amen*» in «*Appius and Virginia*» von Dennis, sowie «*bells*» im gleichnamigen Drama Websters und in Richards' «*Messalina*».

Ben Jonson, der sich sehr intensiv bemüht, seinen beiden Römerdramen ein historisch adäquates Gepräge zu geben, beschreibt im «*Sejanus*» eine rituelle Handlung zu Ehren der Göttin Fortuna. Ein Priester opfert ihr Milch und Honig, Gebete werden an sie gerichtet, Weihrauch wird angewendet, und Mohnblumen dienen der Ausschmückung des Tempels. All dies stimmt jedoch Fortuna nicht günstig: die ihr geweihte Statue dreht sich um, was als schlechtes Omen gedeutet wird (V, 4). Im dritten Akt von Marstons Sophonisbedrama findet sich eine andersgeartete Folge von religiös gefärbten Zeremonien, die zusammen eine prächtige Ritualszene ergeben. Musikinstrumente spielen, ein geschmückter Altar steht im Mittelpunkt der Handlung, und Sophonisbe fleht feierlich die Götter Phoebe und Merkur um Beistand an. Im Drama Lees, welches dasselbe Motiv behandelt, beginnt der 4. Akt mit einer feierlichen Opferszene; ein Krieger wird der Göttin Bellona zum Opfer gebracht; nachher folgen rituelle Zeremonien zu Ehren der Kriegsgöttin. Diese Verbindung von Vorbereitung eines Krieges oder Feldzuges mit religiösen Riten entspricht dem Religionsdenken der Antike. Auch Bancroft läßt in seinem Drama «*Sertorius*» einem römischen Kriegszuge Opfer und Tanz im Tempel des Mars vorausgehen. Dryden charakterisiert in der Tragödie «*Cleomenes*» einen altägyptischen Ritus, der sich allerdings von einem römischen oder griechischen nicht wesentlich unterscheidet. In einer kleinen Szene am Altar eines Tempels wird ein Gebet an den Gott Apis gerichtet, an das

sich das Erscheinen von einigen nicht näher beschriebenen Vorzeichen anschließt (III, 2). In Frances Brookes «Virginia» wird in kurzen Worten auf eine rituelle Handlung hingewiesen, die sich im Dianatempel abspielt (IV, 1, 73). Ausführlicher beschreibt dann Murphy eine Ritualszene in seiner Tragödie «The Grecian Daughter»; die erzürnten Götter sollen durch einen feierlichen Gottesdienst besänftigt werden:

«With sacred rites their wrath must be appeas'd,
Let instant victims at the altar bleed;
Let incense roll its fragrant clouds to heav'n,
And pious matrons, and the virgin train,
In slow procession to the temple bear
The image of their gods» (III, 1, 31).

Die Bedeutung der Darstellung ganzer Kulthandlungen für die Schilderung einer religiösen Atmosphäre ist, wie wir aus den Beispielen schließen, groß.

3. Religiöses Denken, Darstellung ganzer Religionsgruppen

In denselben Zusammenhang gehören einzelne Äußerungen, die handelnden Personen der Dramen mit antikem Stoff in den Mund gelegt werden und die einer allgemeinen Religiosität oder der speziellen Verehrung einer Gottheit Ausdruck geben sollen. Ben Jonson geht hier wiederum voran in einer auch im Detail korrekten Charakterisierung religiösen Denkens der von ihm behandelten Zeit. Er stellt im «Sejanus», ähnlich wie Thomas May im Drama «Julia Agrippina», den alten Götterglauben einer neueren Skepsis entgegen. Hatte sich in Mays Stück ein «aufgeklärter» Römer über den Orakelglauben lustig gemacht, erkennen wir hier den atheistischen Römer, der bloß noch der blindwaltenden Fortuna sein Geschick anvertrauen will. Es ist Sejanus selbst, der einer Gesellschaft von gläubigen Einwohnern Roms auf diese Weise gegenübergestellt wird. Er ist der einzige, der im ganzen Drama die Götter lästert, und am Schluß ereilt ihn dann ein schreckliches Schicksal, wird er doch von einer großen Menschenmenge in Stücke zerrissen. Jonson hat dadurch das antik aufgefaßte gerechte Walten der Götter, die sich nicht mißbrauchen lassen, dargestellt. In einem Drama «Boadicia» (1697) von Charles Hopkins kommt, ohne daß die Göttin Fortuna genannt wird, ein Hinweis auf den antiken Schicksalsglauben vor. Der römische Offizier Paulinus äußert ihn am Schluß des Dramas, als offenbar wird, daß sein früheres Unglück jetzt in Glück umgeschlagen hat (V, 1, 44). Konkreter äußert sich der Römer Maximian im Drama «Constantine» (1754) von Philip Francis; er ist mit dem christlichen Kaiser Constantin verfeindet und beharrt diesem gegenüber auf seinem römischen Götterglauben.

Nachdem er mehrmals die Götter und Jupiter um Beistand gegen den Kaiser angefleht hat, beschließt er, Constantin zu ermorden; seinem Entschluß fügt er folgende Äußerung hinzu:

«Oh Rome, thy everlasting fame,
The Capitol and all its throned gods
They strike the blow (gegen Constantin);
they bid the victim bleed» (II, 1, 25).

Diese Worte und die in ihnen geäußerte römische Frömmigkeit sind dem neuen Christenglauben entgegengestellt. Ein anders geartetes religiöses Bewußtsein tritt uns im Drama «Philip of Macedon» (1727) von David Lewis, das zur Zeit der römischen Eroberung Griechenlands spielt, entgegen. Lewis läßt die Handlung in einer ruhig-gemessenen Atmosphäre vor sich gehen, zu der auch eine erhabene, der antiken Tragödie nachgebildete Religiosität gehört. Der folgende Satz möge dies illustrieren; ein Sohn des makedonischen Königs Philipp wendet sich an die Götter:

«Give me, ye gods, the heav'nly gift to share
And grow in wisdom, as I grow in life» (I, 4, 9).

Als letzter Ausdruck der antiken, speziell spätrömischen Religiosität sei die in einigen Dramen erwähnte Erhebung der Kaiser zu Göttern angefügt. In Lees Nerodrama bedeutet der Kaiser seiner Umgebung unmißverständlich, wie sie ihn zu behandeln habe:

«My statue shall be made of lasting steel . . .
I am a god, my self I canonize» (I, 2, 20).

Ebenfalls auf die Tatsache, daß der Kaiser wie ein Gott in einem Standbild verehrt wird, weisen das Constantindrama desselben Verfassers (II, 1, 33) sowie Crownes «Caligula» hin, redet doch hier ein Römer von «*Caesar's image*» (I, 1, 363). In John Clelands «Titus Vespasian» (1754 gedruckt), das eine Verschwörung gegen diesen Kaiser zum Thema hat, redet ein Senator Vespasian als Gott an. Der Herrscher, der im ganzen Stück als großmütig, verzeihend und mild geschildert wird, erwidert, er sei gar kein Gott, sondern nur ein schwacher Mensch. (Dieser etwas ungewöhnliche Typ eines römischen Kaisers als Held eines englischen Dramas ist durch die Übernahme des Motivs aus einem italienischen Drama — «*La clemenza di Tito*» von Metastasio — zu erklären.) In Crownes «*The Destruction of Jerusalem*» erwähnt der römische General Tiberias seinem Herrscher gegenüber die Tatsache, daß Kaiser, aber auch große Feldherren, in Rom zu Gottheiten gemacht werden (I, 1, 329).

All diesen Werken mit vielfältigen Einzelzügen, welche die ägyptische, karthagische, griechische, vor allem aber römische Religion charakterisieren, treten nun noch einige Dramen an die Seite, in denen sich ganze

Religionsgruppen gegenüberstehen. Ansätze dazu haben wir schon bei der Behandlung der Götter Isis und Osiris gefunden, wo sich zeigte, daß in einigen Dramen, die gemischt römisch-ägyptische Stoffe behandeln, die Religion der Römer von derjenigen der Ägypter unterschieden war. In umfassender Weise treten Religionsunterschiede jedoch nur in zwei Gruppen von Dramen auf, nämlich in solchen, die das frühe Christentum in seinem Konflikt mit dem römischen Staat zeigen, und in solchen, die bei der Darstellung der Eroberung Jerusalems durch Titus die altjüdische der römischen Religion gegenüberstellen.

In der ersten Gruppe befinden sich fünf Tragödien, bei denen die Tendenz der Verherrlichung des Christentums eine große Rolle spielt. Das führt allerdings kaum zu einer historisch gerechtfertigten Darstellung der einen oder andern Religion, denn die Verfasser gestalten das Urchristentum meistens entsprechend den christlichen Ideen ihrer eigenen Zeit und stellen ihm die negativ gesehene «heidnische» Götterlehre der Römer gegenüber. Jedoch beweist gerade dieses scharfe Abtrennen, daß sich die Dramenschreiber sehr wohl über die Verschiedenartigkeit der römischen Religion bewußt waren und dieses Bewußtsein in ihren Werken klar zum Ausdruck brachten; dies entspräche also dem, was in der Einleitung als «historischer Sinn» gekennzeichnet wurde.

Massingers «The Virgin Martyr» ist ein frühes Beispiel für diese Art Tendenzstück. Im 3. Akt soll die Christin Dorothea, die spätere Märtyrerin, gezwungen werden, Jupiter auf den Knien zu verehren. Sie hält jedoch am Christenglauben fest und lästert den römischen Gott in starken Ausdrücken. Im gleichen Akt gebraucht sie ebenfalls kräftige Argumente, um einen Römer, der seinen Glauben verteidigt, von der Überlegenheit des Christentums und der Abscheu erregenden Verderblichkeit seines eigenen Glaubens zu überzeugen.

John Dryden gestaltet in «Tyrannic Love, or the Royal Martyr» das Martyrium der heiligen Katharina. Ähnlich wie Dorothea im «Virgin Martyr» diskutiert sie mit Vertretern des römischen Glaubens. Ihre Aussage

«So much your(= römische) virtues are in ours(= christliche)
refined
 That yours but reach the actions, ours the mind» (II, 3)

vertritt den einen Standpunkt. Der Gegensatz besteht dann darin, daß Dryden einen Venuskult darstellt, der das heidnische Prinzip charakterisieren soll. Auch Lees «Constantine the Great» enthält den Konflikt zwischen den beiden Religionen, jedoch spielt er sich innerhalb der Persönlichkeit des Kaisers ab. So muß ihn sein christlicher Ratgeber Sylvester einmal belehren, daß jetzt die Götter nicht mehr anzurufen seien. Konstantin ist wegen eines seiner Untertanen in Zorn geraten und sagt:

«Death, and I swear, not all the gods shall have him»,

worauf Sylvester ihn zurechtweist: «Ruin of piety! Not all the gods! That your religion?» Da entschuldigt sich der Kaiser: «Oh forgive me, saint . . . I knew not what I said» (IV, 1, 54).

Weniger ausgeprägt ist der Gegensatz zwischen alter und neuer Religion in Mrs. Manleys Drama «Lucius, the First Christian King of Britain». Die Vertreter des Christentums äußern lediglich einige wenige Worte, die auf ihren Glauben hindeuten — «*you holy angels*» (V, 1, 53), «*upwards to heaven he shall rise a saint*» (V, 1, 48) —, während die übrigen Personen gelegentlich die Götter erwähnen. Philip Francis wiederum legt in «Constantine» den betreffenden Personen eindeutige Ausdrücke in den Mund. Den «Heiden» Maximian läßt er sich folgendermaßen vernehmen:

«. . . All-sovereign Jove,
Where are the thunders that assert thy godhead!
The temples where we offered to thy name,
The vows of human kind, canst thou behold them
Defiled, polluted and not pour thy wrath
Upon his head, this emperor of Christians!» (I, 1, 9).

Die Gattin Constantins, Fulvia, sowie der Kaiser selbst erwähnen an einigen Stellen das Wort «*Engel*» (z. B. IV, 1, 43), und die Kaiserin redet in IV, 1, 48 von Gott:

«I could swear by Him, the power who clothed
The sun with light, and gave yon starry host
Their chaste unsullied lustre . . .»

Neben diesen wegen ihrer Tendenz nur bedingt vom historischen Sinn bewirkten Äußerungen der Religionsgegensätze vermitteln entsprechende Stellen in drei Dramen, welche die römisch-jüdischen Kämpfe um Jerusalem behandeln, ein überzeugenderes Bild, da in ihnen die Sympathie der Verfasser nicht dem einen oder andern Teil der Kämpfenden gehört, sodaß sowohl Römer als auch Juden entsprechend dem historischen Wissen der Dramatiker gestaltet werden.

«The Jew's Tragedy» von Hemings weist eine kleinere Zahl Einzelheiten aus der römischen, bzw. jüdischen, alttestamentlichen Religion auf, welche die beiden Parteien voneinander unterscheiden helfen. Die Römer sind durch ihre Opfer an den Kriegsgott Mars und die damit zusammenhängende Deutung der Vorzeichen, sowie durch die Erwähnung der Götter charakterisiert. Die Juden anderseits erwähnen voller Ehrfurcht den Hohepriester — einer ihrer Offiziere redet in I, 2, 8 von ihm: «*by the High Priest's sacred power*» — und ihren einen Gott; der römische Kaiser spielt gegenüber dem Judenkönig Agrippa auf diesen Gott an, und ein Offizier nennt ihn «*Maker*» (II, 2, 26). Diese Details

weisen zwar auf das Bewußtsein des Verfassers von der verschiedenartigen Religion der Römer und Juden hin, erscheinen aber ihrer kleinen Anzahl wegen als bloße Ansätze zur ausdrücklichen Gestaltung der religiösen Unterschiede. Ein Drama, das dagegen eine breite Ausführung solcher Gegensätze enthält, ist Crownes «The Destruction of Jerusalem». Neben einer Anzahl Einzelheiten, die in dieser Richtung wirken, deutet die ganze Handlung des Stückes vom Standpunkt der Juden aus auf den Charakter der Auseinandersetzung als eines Religionskrieges. Die römischen Personen sind in üblicher Weise durch Nennung von Götternamen gekennzeichnet. Auch sie empfinden den Gegensatz zu den Juden teilweise als einen solchen der Religion und reden verächtlich über den jüdischen Glauben. Sie sind sich der Bedeutung dieses Glaubens im Kampfe um die Stadt sehr wohl bewußt, weshalb sie der Verbrennung und Zerstörung des Tempels am Schluß des Dramas große Bedeutung beimessen. Der Hohepriester Matthias seinerseits weist schon in der Einleitungsszene ausdrücklich auf den Unterschied zwischen den Römern mit ihrer Vielzahl an Göttern und seinem eigenen Volk, das einen Gott anbetet, hin. Matthias macht als eifriger Anführer des Widerstandes gegen die Römer aus der Verteidigung der Stadt in erster Linie eine Verteidigung des jüdischen Glaubens. Eine andere Partei in Jerusalem, diejenige der Pharisäer unter ihrem Anführer Johannes, wirkt als erbitterter Feind des Hohenpriesters, obwohl auch sie im Namen ihrer Religion an der Verteidigung der Stadt teilnimmt und als fanatische Wahrerin aller jüdischen religiösen Bräuche auftritt. Die Pharisäer bedenken ihre jüdischen Gegner mit verschiedenen Namen aus dem alten Testament, nennen Matthias einen Heiden und Samariter (V, 1, 299), vergleichen ihn und seine Anhänger mit der Rotte Corah (IV, 1, 292) und werfen dem Hohenpriester vor, Rom sei sein Idol, sei sein Ashtaroth, Baal-Peor, Dagon und Moloch, wodurch sie ihn mit Götzenanbetern auf eine Stufe rücken, sich selbst aber als Vertreter der echten jüdischen Religion hinstellen (V, 1, 300). Das Auftreten der gläubigen Jüdin Clarona trägt noch zur Verstärkung dieser religiösen Atmosphäre im Lager der Juden bei. Sie wird von einem Heiden, Phraartes, umworben, lehnt ihn jedoch mit der Begründung ab, ihr Glaube lasse eine Verbindung mit ihm, dem Heiden, nicht zu. In einem längeren Gespräch preist sie Phraartes gegenüber die Vorzüge der jüdischen Religion und gibt ihrem Glauben an die Propheten beredten Ausdruck (III, 1, 354 ff.). Der Gegensatz zwischen heidnischem und jüdischem Glauben erscheint auch an anderen Stellen, so bei der Befreiung des Hohenpriesters aus der Hand der jüdischen Gegenpartei durch Phraartes. Die Pharisäer sind so von der Richtigkeit ihrer eigenen Religion und deshalb von der Gewißheit ihres Erfolges überzeugt, daß sie ob der geglückten Tat des Phraartes in großes Erstaunen geraten: «*Why should a heathen such successes have?*» (III, 1, 354). Eine Art Ritualszene im 2. Akt dient als

weiteres Mittel, die Vertreter des Judentums zu beschreiben. Die Pharisäer krönen ihren Anführer Johannes mit einer Mitra und verbinden diesen Vorgang mit Gebeten und feierlichen Zeremonien. Das vielgestaltige Bild jüdischer Religiosität steht einerseits demjenigen der Religion, anderseits dem der Kriegstüchtigkeit und des harten Realismus der Römer gegenüber. Dieser Kontrast verhilft dem ganzen Drama zu einer historisch echt wirkenden Atmosphäre, wie sie in dieser anschaulichen Weise sonst nur bei May und Jonson vorkommt; in der Restaurationszeit aber ist «The Destruction of Jerusalem» dank diesen Zügen eine Einzelerscheinung.

Die dritte Tragödie, die sich mit demselben Stoff abgibt, Mary Latters «Siege of Jerusalem», ignoriert zwar den religiösen Gegensatz der beiden Völker nicht, gestaltet ihn jedoch nur oberflächlich. Die Verfasserin gesteht den Juden in ihrer Darstellung keine Eigenständigkeit zu; sie denken, reden und handeln nicht anders als die Römer. Nicht ihre Religion soll sie von den Belagerern unterscheiden, sondern ihr Freiheitswille; sie illustrieren die zeitgenössische Idee der Liebe zur Freiheit, wie sie vom Drama des 18. Jahrhunderts in mancher Tragödie und mit Hilfe vieler Stoffe dem Publikum vorgestellt wurde. Immerhin dienen auch hier einige Einzelausdrücke dazu, die Juden auf religiösem Gebiet von den Römern zu trennen. Sie erwähnen Gott (z. B. III, 1, 37), nicht die Götter, während der römische Kaiser u. a. Jupiter anruft (IV, 1, 64) und in der Schlußszene eine Victoriastatue in der Hand trägt. Auch sprechen einige Juden am Anfang des Stückes von den Propheten des alten Testaments (I, 1, 4). So sind auch hier die beiden Völker durch ihre Religion unterschieden, wenn auch nur durch einige wenige, das Äußerliche betreffende Wörter. Das Gebiet der Religion ist aber immerhin in «The Siege of Jerusalem» überhaupt das einzige, auf dem Römer und Juden als verschieden angesehen werden.

Die Religion des Altertums erscheint, wie aus den vielen Einzelheiten hervorgeht, in allen Dramen mit antiken Stoffen. Nachdem die einschränkenden Wirkungen — rein klassizistisch-literarisch gemeinte Hinweise auf die antike Religion, zeitgenössische Ideen, Beeinflussung der Dramatiker durch den Publikumsgeschmack (Prunkszenen, blutige Opferhandlungen), eine kleine Anzahl Anachronismen, historisch korrekte Einzelheiten als bloßer Teil des Wortschatzes — genannt worden sind, muß festgehalten werden, daß eine große Anzahl Dramen auf mannigfaltige Weise viele Äußerungen antiker Religiosität andeuten und oft auch darstellen. Einige wenige Werke sind zwar in dieser Beziehung sehr zurückhaltend, aber es findet sich keine einzige Tragödie, die jeglicher Anspielung auf die Religion der Antike entbehrt.

Die in dieser Art historischen Dramas erwähnten Einzelheiten sind in ihrem Charakter durchaus lateinisch und gehen aus der oben erwähn-

ten allgemeinen Kenntnis einiger römischer Geschichtsschreiber, Dichter sowie Senecas hervor.

Die Anführung und Darstellung religiöser Motive wirkt als klarer Ausdruck eines historischen Bewußtseins der Verfasser, ja in einigen Tragödien, wie Jonsons «Sejanus», Mays «Julia Agrippina» und Crownes «Destruction of Jerusalem», erscheint das religiöse Element nicht nur als Kostüm, sondern als wesentlicher Teil der tieferen Gestaltung einer historisch korrekt geschilderten Vergangenheit.

II. Antike Heldensage und Frühgeschichte

Einen wichtigen Platz im historischen Drama mit antiken Stoffen nehmen die oft sehr zahlreichen und selten völlig fehlenden klassizistischen Anspielungen ein. In Werken, die römische, besonders aber griechische Geschichte behandeln, erscheinen die Namen der Mythologie als sehr angemessen und dem Stoffe durchaus angepaßt. Nun kommen aber Hinweise auf die klassische griechische Götter- und Heldensage auch in vielerlei andern Werken, die keine antiken Stoffe behandeln, vor. In diesen Fällen sind sie keineswegs Mittel zur Zeichnung eines historischen Kostüms, sondern Ausdruck eines geschichtlich neutralen künstlerischen Stils. Diese Feststellung zeigt, daß klassizistische Anspielungen im historischen Drama sehr wohl ausschließlich literarisch-künstlerisch bedingt sein können, also in keiner Weise einem Willen des Verfassers zur Schaffung einer historisch korrekten Atmosphäre entspringen.

Anderseits wurden in der Entstehungszeit dieser Dramen sowohl die mythischen Legenden der Griechen als auch die sagenhafte Vorgeschichte der Römer nicht mit unserem heutigen kritisch-historischen Auge angesehen, sondern als Teil der griechischen, bzw. römischen Landesgeschichte aufgefaßt. Wenn wir weiter feststellen, daß Dramen, die antike Geschichte gestalten, oft eine größere Zahl klassizistischer Ausdrücke als solche mit anderen Stoffen verwenden, erscheint die Vermutung nicht als ungerechtfertigt, einzelne Dramatiker hätten vielleicht doch in einer Erwähnung der Geschichte Trojas, des Schicksals von Oedipus oder des Lebens Zeus' einen Hinweis auf historische Begebenheiten gesehen.

1. Griechische Göttersage

Götternamen nehmen dabei einen besonderen Platz ein. Wo sie als kollektive «*gods*» erscheinen, sind sie oft Ausdruck antiker Religiosität. Einzelne Gottheiten sind, wie wir gesehen haben, manchmal ein bloßes

literarisches Ausdrucksmittel, öfters ebenfalls Ausdruck religiösen Empfindens, in einigen Fällen dagegen ein Hinweis auf die Göttergeschichte, also auf die historische Entwicklung eines Volkes vor der Zeit, in welcher das Drama spielt. Als solche dienen sie der Erhaltung einer historisch echten Stimmung. Manche Tragödien enthalten jedoch Stellen, in denen der Charakter der Andeutung nicht klar hervortritt, sodaß alle diese drei Möglichkeiten in Frage kommen. In Thomsons Drama «Sophonisba» sagt die Heldin einmal:

«Ye gods of death who rule the Stygian gloom . . .» (V, 7, 70).

Einerseits kann dieser Satz den religiösen Glauben Sophonisbes an die Unterwelt charakterisieren, anderseits besteht die Möglichkeit, daß Thomson hier bloß ein literarisches Cliché verwendet; auch könnte der Verfasser durch die Anspielung auf den Styx die Bedeutung dieses Flusses in der antiken Götter- und Heldensage, also der Geschichte Griechenlands, betonen. Dabei wäre zu bemerken, daß das griechische Altertum nicht als solches vom römischen unterschieden und in seiner Eigenart gewürdigt wurde, sodaß vom historischen Standpunkt aus eine spezifisch griechische Unterweltsvorstellung auch in einem römischen Stoff als gerechtfertigt anerkannt werden mochte. Andere Beispiele dieser Art schließen den religiösen Gehalt aus; wenn der Gefangene Silius in Jonsons «Sejanus» die Anklage als *«a net of Vulcan's filing»* (III, 1) bezeichnet, sehen wir darin kaum mehr als eine poetische Wendung. Anderseits mag der Verfasser der anonymen Caesartragödie (1606) einen leicht angetönten historischen Hintergrund zeichnen helfen, wenn er Cleopatra zu Antonius sagen läßt:

«I'll bring you to a royal golden bower,
Fairer than that wherein great Jove doth sit
And heaves up bowls of nectar to his queen . . .» (II, 3);

heute dagegen würden wir auch in dieser Stelle nur noch das literarische Cliché sehen. Bei Jonson und anderen Dramendichtern, denen die Wiederbelebung des klassischen Altertums im Drama ein großes Anliegen war, deuten solche Beispiele auch eher auf eine bewußte Gestaltung eines historisch echten Kolorits hin, als bei einem Dramatiker der Restaurationszeit wie Sedley, dessen Anspielung auf eine Göttersage in «Anthony and Cleopatra» mehr abgenützt ist, als sie es um 1600 gewesen war. Cleopatra wird von Antonius folgendes Kompliment gemacht:

«So Venus looked when the Idalian boar
The tender side of her Adonis tore» (V, 2).

Wir halten aber fest, daß Götternamen statt durch Andeutung antiker Religionsverhältnisse auch dadurch einem historischen Sinn der Dra-

matiker dienen können, daß sie mit Hilfe von Hinweisen auf die antike Frühgeschichte ein geschichtliches Kostüm bewahren.

2. Griechische und römische Heldensage und Frühgeschichte

Nach den Ausdrücken, welche die Göttergeschichte betreffen, seien jene weit häufigeren Elemente betrachtet, die der altgriechischen oder römischen Heldensage und Frühgeschichte entnommen sind. In den meisten Fällen erscheinen sie in Vergleichen, welche die Personen eines Stückes zwischen einer aktuellen Situation oder einem gegenwärtigen Ereignis und einer früher geschehenen historischen Begebenheit ziehen. Wiederum sind in diesen Hinweisen die Grenzen zwischen der bloß literarischen Anspielung und dem Ausdruck historischen Sinnes, der sich in der Erhaltung eines geschichtlich korrekten Kolorits äußert, verwischt, doch fehlt die Möglichkeit, daß auch auf religiöse Verhältnisse angespielt wird. Da diese Art klassizistischer Reminiszenzen auch in Werken mit anderen, oft nichthistorischen Stoffen vorkommt, müssen wir hier wiederum feststellen, daß die folgenden Beispiele zwar einen historischen Sinn der Verfasser bedeuten können, daß dies aber oft nicht primär der Fall ist. — Häufig finden wir einerseits Namen aus der Geschichte des trojanischen Krieges, sowie aus den Herakles- und Perseussagen, anderseits aus der legendenhaften römischen Frühzeit. Troja ist in der anonymen Caesartragödie vom Jahre 1606 und in Richards' «Messalina» erwähnt. Helena erscheint im gleichen Caesardrama und in Cibbers «Caesar in Egypt», Achilles ebenfalls in der hier angeführten Caesartragödie, Hektor und Aeneas in Frowdes «The Fall of Saguntum». Cibber läßt in seiner Caesartragödie Ptolemäus hämisch zur gefangenen Cleopatra sagen:

«Inglorious Helen to the peace of Egypt!
Where is your Paris now!» (V, 1, 68)

Herakles kommt im anonymen Nerodrama des Jahres 1624, in Sedleys «Anthony and Cleopatra» und in Frowdes «Fall of Saguntum» vor. In Sedleys Stück spielt Caesar auf die Tapferkeit und Stärke des Halbgottes an, wenn er von Cleopatra sagt:

«The ignorant are learn'd if she thinks so,
And cowards even Hercules outdo» (I, 1).

Später flucht Antonius «by Hercules» (III, 2). Auf eines von Herakles' Abenteuern spielen die Dramen «The Tragedy of Nero» (anonym) und «Appius and Virginia» von Webster an, nämlich auf dasjenige des Kampfes mit der Hydra.

Perseus und ein Teil seiner Taten sind in Cibbers «Caesar in Egypt» angedeutet. Antonius schildert Cleopatra Caesars Macht über andere Menschen, besonders über seine Soldaten:

«His piercing eye, like the Gorgonian shield,
Shall turn this big-mouthed monster into stone!
Then when like Perseus he returns, in triumph,
Preserved Andromeda shall clasp the hero» (IV, 1, 57).

Andere Hinweise auf die griechische Mythologie sind weniger häufig, jedoch immer noch in großer Zahl vorhanden. Eine typische Stelle möge als Beispiel für viele gelten; in Mays «Julia Agrippina» sagt ein Günstling der Poppäa zu einem Römer, als er auf eine verschmähte Liebe anspielt:

«'Tis said the furies keep pinned Tantalus
From tasting those delicious fruits he sees» (IV, 1).

Namen aus der römischen Vorgeschichte spielen im Drama eine ähnliche Rolle wie diejenigen der griechischen Mythologie, doch finden sie sich in viel kleinerer Zahl. Obwohl auch sie in nichthistorischen Stoffen gebraucht werden, entspringen sie insofern eher einem historischen Sinn der englischen Dramatiker, als sie in der römischen Historiographie, aber auch in den Reden der römischen Politiker häufig zitiert und lobend erwähnt wurden, sodaß sie von den Dramenverfassern als ihren antiken Stoffen angemessen erscheinen mußten (man denke an Livius und die beiden Cato). Des Gründers und ersten Königs der Stadt, Romulus', gedenken eine Anzahl Römer in verschiedenen Dramen, nämlich in der anonymen Caesartragödie vom Jahre 1606, in Chapmans «Caesar and Pompey», Beaumont und Fletchers «Tragedy of Valentinian», im anonymen Nerodrama von 1624, in Websters «Appius and Virginia» und Massingers «Roman Actor». Er wird von den Römern, die seinen Namen nennen, mit Verehrung betrachtet; weisen sie auf Romulus hin, so geschieht dies mit der Absicht, die glorreichen Anfänge ihres Reiches hervorzuheben. In Websters Virginiadrama dient die Anspielung auf Romulus geradezu zur Illustrierung der Gegensätze zwischen jenen ruhmvollen Anfängen Roms und den gegenwärtigen Zuständen; ein Soldat der schlecht ernährten, unbezahlten Armee beklagt sich gegenüber einem Offizier:

«Romulus was fed by a she-wolf, but now our wolves instead
of feeding us devour our flesh» (II, 2, 170/71).

Den Raub der Sabinerinnen erwähnt Addison im «Cato», und als weitere Anspielung auf die frühromische Königszeit kommt der Name des zweiten der sieben Könige, Numa Pompilius, in Massingers «Roman Actor» vor. Wie Romulus erscheint auch er als verehrungswürdiges Symbol

für das Gute, das aus der Frühzeit des großen Reiches hervorgegangen ist und als Gegensatz zur schmachvollen Gegenwart. Kaiser Domitians willkürliche Herrschaft wird durch seine eigenen Worte charakterisiert:

«What our desires grant leave and privilege to,
Though contradicting all divine decrees,
Or laws confirmed by Romulus and Numa,
Shall be held sacred» (II, 1, 28).

Mehrmals kehrt dann das Lucretiamotiv und die heldenhafte Vertreibung der Tarquinier wieder; doch sind gerade hier Zweifel berechtigt, ob diese Hinweise als historisches Kolorit aufzufassen sind, da sie zu allen Zeiten als gerne angewendete Clichés in der gesamten Literatur auftauchen. Dem Namen der Lucretia begegnen wir in Websters «Appius and Virginia», Frowdes «Fall of Saguntum», Frances Brookes «Virginia» und Cumberland's «Banishment of Cicero». Daß sie in zwei Virginia-dramen vorkommt, ist kein Zufall, denn ein Vergleich zwischen diesen zwei Märtyrerinnen der Tyrannengewalt liegt nahe; so sagt auch Virginius, der Vater Virginias, am Schluß von Websters Stück:

«Two ladies fair, but most infortunate,
Have in their ruins rais'd declining Rome
Lucretia and Virginia, both renown'd for chastity . . .».

Der König Tarquinius wird als Typ des willkürlichen Tyrannen im anonymen Caesardrama von 1606, in Beaumont und Fletchers Valentinian-tragödie, Massingers «Roman Actor» und Sedleys «Anthony and Cleopatra» angeführt.

Aus der Zeit der frühen Republik ist Porsenna wiederum im anonymen Caesardrama des Jahres 1606, Horatius Cocles, der Held der Kriege gegen Porsenna, in Massingers «Roman Actor» erwähnt. Das anonyme Stück enthält einen Vergleich zwischen dem Kampfe Caesars gegen Pompeius und jenem Krieg der Römer gegen die Etrusker Porsennas; ein Römer sagt:

«Again Porsenna brings in Tarquins' names
And Rome again doth smoke with furious flames . . .» (II, 4).

Auch Virginia wird in einigen Dramen, so z. B. in Cumberland's «Banishment of Cicero», erwähnt, doch läßt sich bei ihr dasselbe bemerken wie beim Namen der Lucretia: sie ist eher ein literarisches Symbol der Keuschheit, als eine reale historische Gestalt.

Die Bedeutung all dieser Hinweise auf die griechische Mythologie und römische Frühgeschichte als Ausdruck eines historischen Sinnes ist klein. In ihrer Mehrzahl sind sie vorwiegend literarisch bedingt und werden vor allem im 18. Jahrhundert immer mehr zum bloßen Cliché. Doch

kann in einer beschränkten Anzahl von ihnen der Wille zur Erhaltung eines geschichtlich angemessenen Kostüms gesehen werden. Immerhin dient auch diese vage Art und Weise des Bewußtseins historischer Eigentum als Beitrag an unser Thema.

III. Antike Kultur und Zivilisation

1. Zivilisatorische Überlegenheit der Römer, ihre Freiheitsidee

Das Bewußtsein der römischen Staatsbürger, sie seien Einwohnern anderer Länder durch ihre Kultur und ihr Staatswesen überlegen, wird in einer Anzahl von Dramen angedeutet oder näher beschrieben. Es ist kein Zufall, daß besonders das 18. Jahrhundert einige Tragödien hervorbringt, welche die zivilisatorische Betätigung der Römer unterstreichen. Der gebildete Engländer dieser Zeit sieht im alten Römer einen Gesinnungsverwandten und liebt den Vergleich zwischen seinen eigenen Errungenschaften und Taten und denen des alten Rom. Diese Auffassung zeigt zwar einen korrekten Charakterzug der römischen Gesinnung, entspringt jedoch nicht dem Willen, einen solchen darzustellen, sondern in der Vergangenheit etwas der eigenen Zeit Wesensverwandtes zu entdecken und hervorzuheben. Das entspricht allerdings nicht dem von uns definierten historischen Sinn; da diese Einzelheit jedoch in einigen Dramen mit römischem Stoff geschichtlich überzeugend wirkt, soll sie trotzdem näher betrachtet werden. Immerhin sei ein Drama vorangestellt, das dieser Idee zugunsten einer zeitgenössischen einen andern Akzent aufsetzt: Addisons «Cato». Römische Art ist hier gleichbedeutend mit Ehre und Freiheit; Portius, Catos Sohn, sagt über seinen Vater:

«He fights the cause of honour, virtue, liberty and Rome»
(I, 1, 12).

Neben dieser Freiheitsidee ist es die zivilisatorische Betätigung, in der Addison und seine Mitbürger die Hauptaufgabe und die größte Errungenschaft Roms sehen.

«A Roman soul is bent on higher views,
To civilize the rude, unpolished world
And lay it under the restraint of laws;
To make man mild, and sociable to man;
To cultivate the wild, licentious savage
With wisdom, discipline and lib'ral arts,
The embellishments of life; virtues like these

Make human nature shine, reform the soul,
And break our fierce barbarians into men» (I, 1, 18),

sagt Juba und charakterisiert damit nicht in erster Linie den römischen, sondern einen aufklärerischen Geist des 18. Jahrhunderts, der in der Belehrung, Disziplin, Tugend und geistigen Tätigkeit des Menschen den echten Fortschritt sieht. Da dieser Gedanke der Aufklärung hier im Vordergrund steht, ist der Anteil des historischen Sinnes an der so gearteten Darstellung der Römer klein und unbedeutend.

Einen andern Charakter weisen Stellen dieser Art aus Dramen auf, die den Römer mit dem Angehörigen eines andern Volkes zusammen treffen lassen und nicht so sehr die Leistungen der Römer positiv bewerten, als vielmehr ihren auf das Gefühl der Überlegenheit gegründeten Hochmut gegenüber «Barbaren» andeuten wollen. In Sedleys «Anthony and Cleopatra» begegnen wir zwei Stellen, die den Hochmut der Römer, ja ihre Verachtung gegenüber dem von ihnen unterworfenen Volk zeigen sollen. Octavia gibt dem römischen Selbstbewußtsein Ausdruck, wenn sie sagt:

«Romans of courage need no other proof,
Since to be born a Roman is enough» (II, 2, 18).

Später läßt Sedley einen Begleiter Octavians folgendermaßen über die Hofhaltung des Antonius in Ägypten sprechen:

«His court with Asian flatt'ers is fill'd,
And lying Greeks the only servants held.
These serve the turns of riotous delight,
Whilst Romans only are thought fit to fight» (III, 1, 20).

Die «asiatische Schmeichelei» ist auf die Ägypter bezogen, denen durch das ganze Stück hindurch die römische Tapferkeit und Aufrichtigkeit entgegengehalten wird. Auch in Glovers «Boadicea» entspringt, im Gegensatz zu «Cato», eine entsprechende Anspielung der realen Situation der Handlung; die Römer stehen in Britannien und bekämpfen den Aufstand der Icener, denen sie sich überlegen fühlen. Wenn die Römer unter sich von den Icenern reden, bezeichnen sie die Einwohner der Insel durchwegs als Barbaren. Das Drama «The Brothers» von Edward Young, das zur Zeit der Eroberung Griechenlands durch die römischen Truppen spielt, bezeugt eine ähnliche Tendenz der Römer, erscheinen sie doch den Makedoniern gegenüber als sehr herrisch und selbstbewußt, obwohl sie sich das Land noch nicht unterworfen haben.

Die an sich historisch korrekten Hinweise auf das herrische Selbstbewußtsein der Römer und ihre kulturelle Überlegenheit entstammen demnach zum Teil dem Gedankengut aus der Zeit der Verfasser, zum

Teil aber dem Bemühen der Dramatiker, dem behandelten Stoff auch historisch gerecht zu werden.

In viel größerem Maße zeitgenössisch bedingt ist die Verherrlichung der Römer als Bewahrer der Freiheit. Addisons «Cato» ist dafür nur ein Beispiel unter vielen. Vor allem die Brutus-, Lucretia-, Virginia-Dramen, aber auch Werke wie Bancrofts «Sertorius», Frowdes «Fall of Saguntum», Hills «Roman Revenge», Irelands «Mucius Scaevola» machen aus den historischen Gestalten Vertreter von Ideen der Verfasser. So läßt Bancroft einen Verteidiger Sagunts sagen: «*Our freeborn sons in freedom shall expire*» (IV, 2, 56), während die Schlußzeilen des Stückes lauten:

«Behold, from these sad ruins . . . a new Saguntum shall arise
Her sons, like us, shall liberty maintain
Polite as Romans, and as Romans brave . . .» etc.

Diese Identifizierung römischer Ideen mit eigenen Idealen entspringt zwar nicht dem Streben nach der Darstellung eines historischen «Andersseins», widerspricht jedoch den Forderungen der Geschichte keineswegs, da die Dramatiker glaubten, das echte Rom und seine charakteristischen Züge auf diese Weise festzuhalten.

2. Philosophie

Wie wir in der Einleitung gesagt haben, bewegen sich die historischen Dramen fast nur im Denken ihrer eigenen Zeit. Antike Philosophien sind denn auch nur in zwei Tragödien, nämlich in Chapmans «Caesar and Pompey» und Addisons «Cato» angetönt, jedoch nicht in das Denken der handelnden Personen eingewoben. Es handelt sich auch hier nicht um die Darstellung eines «Andersseins», sondern bloß um das Andeuten eines historischen Kostüms. In beiden Fällen ist der römische Staatsmann Cato, der Gegner Caesars und Freund der Republik, Ursache der Erwähnung antik-philosophischer Gedanken. In Chapmans Drama diskutiert er in Utica mit dem Philosophen Athenodorus über den Weg, den die Seele nach dem Tode des Menschen nimmt. Die Grundlage zu den Gedanken Catos hat seine Lektüre Platons gegeben; in einer Szenenbemerkung weist Chapman auf das betreffende Buch hin (IV, 5). In der eigentlichen Diskussion, in welcher Cato die Unsterblichkeit der Seele und gar die Auferstehung des Körpers nach dem Tode als Wahrheit anerkennt, kommen jedoch nur noch Chapmans eigene Ideen zum Ausdruck. Die Art der Überzeugung Catos, Selbstmord sei in einer Lage wie der seinigen erlaubt und ehrenvoll, ist jedoch ein Anklang an den römischen Stoizismus und damit ein weiterer Hinweis auf die Gestaltung eines echten historischen Hintergrundes. Das Äußere — Hinweise auf

Platon, Stoizismus — ist historisch richtig, der Gehalt jedoch völlig zeitgenössisch bedingt *).

Addison läßt Cato am Ende des Dramas im Buche Platons über die Unsterblichkeit der Seele lesen. (Szenenbemerkung, Beginn des 5. Aktes.) Dies geschieht in derselben Situation wie in Chapmans Stück, kurz vor dem Selbstmorde Catos. Dieser geht nicht näher auf Platons Lehre ein, sondern gesteht dem Philosophen bloß in einigen Worten die Richtigkeit seiner Gedanken über das Fortleben der Seele zu. Der Hinweis auf Platon ist oberflächlich, wirkt jedoch korrekt. Auf einem Gebiet, das sonst keine Andeutungen antiken Denkens enthält, sind diese beiden Stellen im Hinblick auf unser Thema jedenfalls bedeutsam.

3. Gesetze

Die Tatsache, daß in der Vergangenheit andere Gesetze galten, kommt nur in einigen wenigen Dramen, denen ein antiker Stoff zu Grunde liegt, zum Ausdruck. In Websters «Appius and Virginia» ist kurz auf die gesetzgeberische Tätigkeit des Romulus und Numa Pompilius hingewiesen, doch über die Eigenart ihrer Gesetze ist nichts ausgesagt (vgl. Beispiel für Erwähnung von Numa Pompilius, S. 40). In Nabbes' «Hannibal and Scipio» heiratet Massinissa die Karthagerin Sophonisbe, obwohl sie noch mit dem nun in Gefangenschaft weilenden Syphax verbunden ist. Scipio ist ob der neuen Eheschließung erstaunt und macht Massinissa darauf aufmerksam, daß Sophonisbe ja noch mit Syphax verheiratet sei:

«Before her husband's death! Doth the religion,
You pay Numidia's gods, warrant it lawful?»

Der Numidierkönig erwidert darauf: «*Syphax is dead in his captivity*» (III, 2) und weist dadurch auf ein Gesetz seines Volkes hin, nach welchem in Gefangenschaft geratene Männer das Recht auf die Gültigkeit ihrer Ehe verwirkt haben. Thomsons Sophonisbedrama enthält einen Hinweis auf dasselbe Gesetz. Der Verfasser bemerkt dazu im Vorwort, Sophonisbe habe, als sie Massinissa in die Ehe gefolgt sei, bloß die Gesetze jener Zeit ausgenützt, welche die Ehe durch die Gefangennahme des Gatten aufgelöst erklärten. Entsprechend dieser Aussage behauptet dann Massinissa dem gefangenen Syphax gegenüber, er habe jetzt kein Recht mehr auf seine Frau Sophonisbe (I, 4, 19). Durch die Betonung dieses Details und die Aufnahme eines seine Zeitgenossen fremd anmuten-

*) Vgl. die Einführung und Anmerkungen zu diesem Drama in «The Plays and Poems of George Chapman. The Tragedies», herausgegeben von T. M. Parrot, New York 1910.

den Gesetzes in ein Drama, mit dem Zweck, den Stoff historisch korrekt zu gestalten, leistet Thomson einen wichtigen Beitrag an die historischen Elemente der Tragödie seiner Zeit.

Ein sehr flüchtiger Hinweis auf antike, in diesem Fall spartanische Gesetzgebung findet sich in Homes «Agis»; ein Spartaner erinnert anfangs des vierten Aktes an die Tätigkeit Lykurgs auf dem Gebiete der spartanischen Verfassung (IV, 1, 145).

Obwohl die Anzahl der erwähnten antiken Gesetze nur sehr klein ist, ergeben sich durch die beiden Sophonisbetragödien in dieser Beziehung wichtige Beweise des historischen Sinnes im hier behandelten Drama.

4. Sitten und Gebräuche

Eines der meistgebrauchten Mittel zur Andeutung eines historischen Kolorits ist die Erwähnung oder Darstellung eines römischen Triumphzuges. Das Recht eines siegreichen Feldherrn, in Rom auf Staatskosten und mit Bewilligung des Senates — unter Umständen auch auf eigene Kosten und ohne diese Bewilligung — einen Triumph auf solche Art zu feiern, mußte den Dramatikern aus ihrer Lektüre römischer Schriftsteller und aus ihrer Kenntnis der antike Stoffe behandelnden Literatur ihrer eigenen Zeit gut bekannt sein. Die bloße Nennung eines Triumphzuges finden wir in Marstons Sophonisbetragödie, Crownes «Destruction of Jerusalem», wo Kaiser Titus auf die Abhaltung einer Triumphfeier nach dem Sieg über die Juden anspielt (V, 1, 388/89), im «Caligula» desselben Dramatikers und in Addisons «Cato». Einem prunkvollen Triumphzug auf der Bühne begegnen wir in einigen Dramen von Verfassern, denen allerdings bei diesen Szenen mindestens soviel an Entfaltung großer Pracht im Theater, wie an der Zeichnung eines historisch echten Kolorits gelegen ist; es gilt also hier dasselbe, was bei den Ausführungen über die Ritualszenen gesagt wurde.

Bei Massingers «Roman Actor» beginnt die Handlung mit der Feier des Sieges, den Kaiser Domitian soeben über die Germanen errungen hat. Der Triumphzug ist ein Teil des Vergnügungsprogrammes, das der Kaiser ganz Rom zugedacht hat, um seinen siegreichen Feldzug zu feiern. In Bancrofts «Sertorius» ist ein allerdings nicht näher beschriebener Triumphzug ebenfalls Teil der Handlung zu Beginn des Stückes und bewirkt einige Augenblicke lang eine Stimmung, die wir als echt römisch empfinden (I, 3, 5). Die Feiern der Römer nach dem Siege Titus' über Jerusalem in Mary Latters «Siege of Jerusalem» geben der Verfasserin Anlaß, das Stück mit der Schilderung eines prächtigen Triumphzuges abzuschließen: Römische Soldaten mit Standarten, lorbeergeschmückt, ihre Schwerter in der Hand, ziehen in einer Prozession dahin, angeführt vom siegreichen Kaiser, der ihnen im Triumphwagen voranfährt, in der einen

Hand eine Figur der Göttin Victoria, in der andern eine Lorbeerkrone, eine Statuette der Friedensgöttin und einen Olivenzweig. Die römische Bevölkerung umsäumt den Weg des Zuges und ruft dem Sieger «Hail Caesar, hail» entgegen.

Daß aber manche Dramenverfasser eine nur vage geschichtlich wirkende, dafür aber sehr prunkvolle Szene öfters dem umfassend historisch gestalteten Detail vorzogen, ferner zwischen dem antiken Rom und Griechenland nicht klar unterschieden, zeigt sich auch hier, und zwar an der Tatsache, daß in einigen Stücken, die rein griechische Stoffe behandeln, ebenfalls Triumphzüge geschildert werden. So läßt Lee in «The Rival Queens» Alexander den Großen in der Art der römischen Triumphatoren in einer prunkvollen Prozession auftreten, und im «Mithridates» des gleichen Dichters gibt Mithridates' Sohn Ziphares nach seinem Sieg über die Römer einen Triumphzug, in welchem gefangene Feinde mitgeführt werden.

Sehr oft wird in Anspielungen auf eine Triumphfeier das Wort «*chariot*» verwendet. Es bedeutet Triumphwagen, etwa einmal auch Rennwagen mit Roßgespann, jedoch nicht mehr Streitwagen. Das Wort ist in einem guten Dutzend Dramen ein oder mehrere Male anzutreffen, darunter allen hier öfters genannten, wie die anonyme Caesartragödie von 1606, Massingers «Roman Actor», Lees Nerotragödie, Crownes «Caligula» und Addisons «Cato», daneben auch in weniger bekannten Werken wie z. B. Philips' «Belisarius». In einigen Fällen deutet ein Ergänzungswort darauf hin, daß es sich um einen Triumphwagen handelt, in andern Dramen ergibt sich dies aus dem Zusammenhang. In Massingers «Roman Actor» ist der Wagen «*triumphant chariot*» genannt (I, 4). Das Caesardrama von 1606 enthält folgende Stelle als Anspielung auf den Triumphwagen:

«Pompey was by envious heaven reserved
Captive to follow Caesar's chariot wheels,
Riding in triumph to the Capitol»,

von Pompejus selbst in I, 1 gesprochen. Aber auch ein Drama mit einem Stoff der griechischen Geschichte, Lees «Mithridates», braucht den Ausdruck «*chariot*» im Sinn von Triumphwagen.

Eine noch öfter angeführte Einzelheit im Zusammenhang der Siegesfeiern ist der Lorbeer. Wir finden ihn in gegen dreißig, darunter den meisten bis jetzt erwähnten Werken, ferner in «Belisarius» von Philips und «Arminius» von William Paterson (1740 gedruckt). In allen Fällen wird «*laurel*», auch «*laurels*», «*laurel crown*», als dem Sieger zugehörendes Emblem angesehen. In einigen Dramen kommt der Ausdruck mehrmals vor, so in Massingers «Virgin Martyr», Drydens «All for Love», Crownes «Caligula», Cibbers «Caesar in Egypt» und Mary Latters «Siege

of Jerusalem». In Crownes «Caligula» äußert sich ein hoher römischer Offizier, der in Germanien gegen die einheimischen Stämme kämpft, bitter über die Feigheit seines Kaisers, der wohl alle Siegeszeichen erhalte, jedoch an den Kämpfen nie teilnehme:

«With all their laurels (denjenigen der Truppe)
then a prince is crown'd» (I, 1, 361).

In Thomsons «Sophonisba» redet Massinissa über die großen Erfolge Scipios und bezeichnet dessen Stirne als lorbeergeschmückt (I, 4, 21). Das Wort Lorbeer ist im historischen Drama ein zwar unauffälliges, aber sehr häufiges Zeichen vom Sinn für ein historisches Kostüm.

Sehr viel weniger oft werden Olivenzweige genannt. «*Olive branches*» kommt im «Sertorius» Bancrofts und in Mary Latters «Siege of Jerusalem», «*olive wreath*» in der anonymen Nerotragödie des Jahres 1624 vor.

Eine weitere Ehrung hochgestellter, erfolgreicher Persönlichkeiten, nämlich das Errichten von Statuen zu Ehren jener, die sich um Rom Verdienste erworben haben, findet im historischen Drama ebenfalls Erwähnung. Im «Sejanus» Jonsons wird dem Günstling des Kaisers auf dessen Befehl im Pompejustheater eine Statue errichtet. Als am Schluß des Dramas Sejanus getötet wird, zerbricht die Volksmasse die zu seinen Ehren erbauten Standbilder, die Zeichen seines Ruhmes und seiner Verdienste um das römische Reich. Clelands «Titus Vespasian» enthält eine Andeutung eines antiken Kolorits in der Erwähnung eines Gartens mit Statuen, der als Schauplatz der ersten Szene des 4. Aktes dient. Standbilder für die Kaiser sind bei der Behandlung der religiösen Verhältnisse angeführt worden. In Chapmans «Caesar and Pompey» findet sich auch ein Hinweis darauf, daß Kaiserstatuen errichtet wurden, die nicht Ausdruck der Vergottung des Herrschers, sondern seiner politischen Erfolge waren (III, 2, 373/74).

Auf den römischen Brauch, in Zeiten der Not von Staats wegen die sibyllinischen Bücher um Rat zu befragen, wird in zwei Dramen hingewiesen, nämlich durch den Namen dieser Orakelsammlung in «The Tragedy of Julius Caesar» (1604) von Sir William Alexander und durch die einfache Erwähnung der Sibyllen im anonymen Stück «M. T. Cicero».

Begräbnisszenen mit spezifisch antiken Einzelheiten finden sich im historischen Drama nicht, dagegen einige Hinweise auf die Leichenverbrennung und -bestattung, wie sie in Rom und Griechenland geübt wurde. Der im Altertum in mancher Periode und an vielen Orten verwendete Scheiterhaufen, auf welchem der Tote verbrannt wird, erscheint in einigen Dramen als «*funeral pile*» oder einfach «*pile*». In Beaumont und Fletchers «Tragedy of Valentinian» dient «*piles*» (V, 2, 461) als Hinweis auf eine nachfolgende Bestattung mehrerer Personen. Daß diese Art der Leichenverbrennung den Dramatikern aus der griechischen My-

thologie, vielleicht auch aus Homer bekannt ist, beweist das Drama «Gloriana, or the Court of Augustus Caesar» von Lee. Der sterbende Kaiser sagt am Schluß des Stückes, er wolle auf einem Holzstoß («*funeral pile*») verbrannt werden, denn es sei sein Wunsch, wie Herakles zu sterben. Auch in Frowdes «Fall of Saguntum» wird ein solcher «*funeral pile*» erwähnt (V, 2, 68).

Die Aschenurne, die zur Aufnahme der Überreste des Menschen dient, kommt im historischen Drama ebenfalls mehrfach vor. Schon Lodge weist auf die Sitte der Urnenbestattung hin («Wounds of Civil War»), und in Lees Nerotragödie sagt Agrippina, bevor der Kaiser sie töten läßt: «... *in my urn let all in silence lie?*» (I, 1, 17). Crowne verwendet das Wort Urne als Hinweis auf den nahenden Tod einer handelnden Person in der Schlußszene von «Caligula». In Cibbers «Caesar in Egypt» wird die Asche des Pompejus in einer Urne bestattet (V, 1, 65).

5. Soziale Verhältnisse

Einen Einblick in die antike Gesellschaftsordnung vermittelt kein Drama in ausführlicher Weise. Immerhin zeugen wiederum ein paar Einzelausdrücke vom Bewußtsein einiger Dramatiker davon, daß die sozialen Verhältnisse im alten Rom und Griechenland nicht dieselben waren wie diejenigen ihrer eigenen Zeit.

Am eindrucklichsten muß den Dramenschreibern die Tatsache gewesen sein, daß ein Sklavenstand existierte. In fast allen Werken erscheinen die Wörter «*slave*», «*slaves*» ein oder mehrere Male, und in zahlreichen Dramen treten Sklaven als Figuren im Stück auf. Allerdings kommt der Ausdruck «Sklave» auch schon, wie heute, als literarischer Gegensatz zu «freiem Menschen» vor (Völker werden «versklavt»; die «Sklaverei», in die ein Land gerät), ohne daß dabei auf einen gewissen sozialen Stand hingewiesen wird. So sagt Brutus in einer Rede auf dem Forum (Shakespeares «Julius Caesar»), III, 2, 597:

«*Had you (das zuhörende Volk) rather Caesar were living, and die all slaves, than that Caesar were dead, to live all free men?*» Jedoch steht hinter einem Satz wie der unwillig ausgerufenen Frage des Blacius in Cibbers «Perolla and Izadora»: «*are we slaves to Carthage!*» die reale Tatsache, daß in jenen Zeiten die Besetzung eines Landes für viele Leute die Sklaverei bedeutete. Ben Jonson beschreibt im «Sejanus» Sklaven nach ihrem Herkunftsort näher, nennt er doch einige Leibeigene «*Egyptian slaves*» (II, 2, 246). Einen flüchtigen Hinweis auf die spartanischen Verhältnisse gibt Homes «Agis», das mehrmals «*helots*», jene von den Spartanern unterworfenen und zu Leibeigenen gemachten älteren Bewohner Lakoniens anführt.

Während der Ausdruck «*Plebejer*» im historischen Drama fehlt,

kommt das Wort «*Patrizier*» als Bezeichnung der ältesten römischen Adelsgeschlechter öfters und in Werken jeder Periode vor. Beaumont und Fletcher bezeichnen in «*The Tragedy of Valentinian*» einen vornehmen Römer als «*patrician*» (IV, 3, 457). May nennt in seiner Agrippinatragödie eine Gruppe von Römern «*patricians*», und in zwei Dramen Lees, «*Nero, Emperor of Rome*» und «*Lucius Junius Brutus*», erscheint derselbe Ausdruck. Die männliche Hauptfigur dieses Stückes wendet sich bei einer Rede, die eine flammende Anklage gegen die Tarquinier enthält, an «*patricians, people, friends and Romans all*» (II, 1, 31). Unter den im Jupitertempel an einer Versammlung erscheinenden Personen in Irelands «*Mucius Scaevola*» befinden sich auch Patrizier (Beginn des 4. Aktes).

Es zeigt sich demnach, daß auch die Andeutungen der sozialen Verhältnisse, obwohl sie auf einige wenige Ausdrücke beschränkt sind, im Drama mit Stoffen aus der Antike an der Zeichnung eines historisch wirkenden Kolorits einen Anteil haben.

6. Architektur, Baumaterial

Auch auf diesem Gebiete deuten eine kleine Anzahl von Wörtern auf die teilweise historisch korrekte Gestaltung der Stoffe durch die Verfasser hin, jedoch sind sie auf vier Stücke beschränkt.

Im «*Sejanus*» Jonsons führt der Verfasser den in der römischen Kaiserzeit sehr häufig für die Verkleidung der Wände gebrauchten Marmor an; das im 4. Akt auftretende Wort «*marble*» steht als Sinnbild für die Vornehmheit einiger Bauten. Auch May erwähnt Marmor als Baustoff — in «*The Tragedy of Julia Agrippina*» —, jedoch innerhalb einer ganzen Gruppe für die altrömische Zeit charakteristischer Ausdrücke, nämlich «*arches*», das wohl durch die Kenntnis der Namen einiger berühmter Triumphbogen angeregt ist (obwohl zur Zeit Agrippinas noch keiner der drei berühmtesten Ehrenbogen, diejenigen des Titus, Septimius Severus, Constantin, stand), «*pillars*», was auf die Kenntnis einer allgemein antiken, vor allem griechischen Bauart zurückzuführen ist, und «*obelisks*», welcher Ausdruck entweder ebenfalls «*Säule*» oder aber in der Sprache des Humanisten May einen speziellen Hinweis auf jene von den Römern aus Ägypten herüber transportierten, spitz zulaufenden Steinbalken, die möglicherweise als Uhren dienten, bedeutet. Im selben Drama findet sich auch die Erwähnung der altrömischen Wasserleitungen, der Aquädukte.

In Addisons «*Cato*» bewirkt eine Stelle, an der Marmor und architektonische Bogen zusammen genannt sind, für kurze Zeit eine von der entschieden zeitgenössischen Stimmung des Dramas abgehobene, antik anmutende Atmosphäre; Marcus sagt von Lucia, sie ruhe sich aus:

«Lucia . . . amid the cool of yon high marble arch
Enjoys the noon-day breeze» (III, 1, 40).

Cleland schließlich läßt im «Titus Vespasian» die zwölfte Szene des letzten Aktes in einem nicht näher bezeichneten Amphitheater stattfinden.

Sind diese Ausdrücke auch vage, manchmal anachronistisch gebraucht und klein an Zahl, so schaffen sie doch zusammen mit den oft erwähnten Tempeln, Statuen und altrömischen Ortsbezeichnungen (s. dies) ein Kolorit, das die antike, besonders römische Baukunst in manchem Werke historisch echt beleuchtet.

7. Geld

Obwohl in einigen Dramen zeitgenössische englische Münzen genannt sind, gibt es eine Reihe von Werken, die Angaben über römische und griechische Bezeichnungen von Geldeinheiten enthalten. Am häufigsten kommen die griechische Münzeinheit Drachme und der römische Sesterz vor. Auffallend ist hier, daß alle Dramen, in denen antikes Geld erwähnt wird, dem 17. Jahrhundert und vor allem der nach-elisabethanischen Zeit angehören. Die Vertrautheit der nach-humanistischen Dramatiker mit den römischen Schriftstellern war eben enger als die ihrer Nachfolger. Gleichzeitig erweist sich, daß in Werken mit römischen Stoffen die griechische Münzeinheit Drachme genannt wird, daß also wiederum kein klarer Trennungsstrich zwischen Rom und Griechenland gezogen wird.

Eine Geldsumme in Drachmen kommt in Beaumont und Fletchers Valentiniantragödie, in Massingers «Virgin Martyr» und in Otways «The History and Fall of Caius Marius» je einmal vor, während die als Münze aufgefaßte Einzeldrachme in Websters «Appius and Virginia» mehrmals erscheint. Die römische Münzeinheit «*sestertius*», die um 250 v. Chr. beim Übergang von der Kupfer- zur Silberwährung geschaffen wurde, ist in verschiedenen Formen genannt. Jonson gebraucht sie im «Sejanus» in einer Art latinisierter Form als «*sestertia*» (so in I, 1, 140), Beaumont und Fletcher verwenden in «The Tragedy of Valentinian» «*sestertias*» — ein Römer nennt in I, 3, 441 eine Summe von «*ten sestertias*» —, und nur Massinger wendet im «Virgin Martyr» die korrekte lateinische Form «*sestertii*» an (I, 1, 197). May — in «The Tragedy of Julia Agrippina» — und Richards — in «Messalina» — lassen dagegen eine anglierte Form «*sesterces*» erwähnen. So sagt in Richards' Stück eine über ihre Einnahmen enttäuschte Dirne in großer Übertreibung: «*ten thousand sesterces this day is lost . . .*» (1. Akt). Es ist festzuhalten, daß der Sesterz nur in solchen Dramen vorkommt, die Stoffe aus der römischen Kaiserzeit behandeln, daß er also nirgends als Anachronismus auftritt.

Die Rechnungseinheit des antiken Münzwesens, das Talent, erscheint

bloß in zwei Dramen, nämlich in Lees «Gloriana, or the Court of Augustus Caesar», wo ein Römer «*ten thousand talents*» fordert (II, 1, 147), und in Otways Mariustragödie, in welcher der Held eine Geldsumme mit dem Wert «*a thousand talents*» bezeichnet (V, 3, 189).

Die Anwendung der Ausdrücke Drachme, Sesterz und Talent bildet also einen wertvollen Hinweis auf den historischen Sinn der Dramatiker des 17. Jahrhunderts, wobei noch anzufügen ist, daß weder in Dramen mit griechischen Stoffen, noch in solchen, die neben römischen auch andere Motive verwenden, diese Münz- und Geldbezeichnungen vorkommen.

8. Lebensmittel, Kleider, Luxus

Ausdrücke, die das Gebiet der materiellen Lebensgüter beschlagen, sind selten anzutreffen. Kleider werden nie näher beschrieben, von Lebensmitteln ist nur an einer Stelle die Rede, und einzig Jonson gibt im «Sejanus» einen kleinen Ausschnitt aus dem römischen Privatleben, indem er die Toilette einer Frau beschreibt. Immerhin deuten gerade diese Einzelheiten am klarsten ein Bewußtsein vom antiken «Anderssein» an, da sie in ihrer Anwendung eindeutig auf ganz bestimmte römische Verhältnisse, die sich von den zeitgenössischen klar abheben, hinweisen.

Lodge führt gleich am Anfang seines Dramas «The Wounds of Civil War» den Ausdruck «*consul's pall*» an; er bezeichnet damit die purpurumsäumte, nach der Zeit des Augustus meist gänzlich purpurne Toga des Consuls. Als einziges bestimmtes Kleidungsstück kommt daneben noch die Sandale in Crownes «Caligula» vor, und zwar mehrmals. Sonst jedoch finden sich bloß allgemeine Hinweise auf die Beschaffenheit der Kleider. Scipio beschreibt in Nabbes' Drama «Hannibal and Scipio» einer Karthagerin das Leben der vornehmen Römerin und charakterisiert es unter anderem dadurch, daß er das Tragen von weichen Kleidern als Selbstverständlichkeit hinstellt. Auf denselben Luxus weist May in seiner Agrippinatragedie hin.

Während Eßwaren gar nirgends genannt werden, kommt in einem Stück ein römisches Getränk vor, nämlich der falernische Wein im gleichen Drama von May. Allerdings ist der Falerner noch heute eine italienische Weinsorte, doch war sie May kaum aus der Gegenwart bekannt, da er nie in Italien weilte und italienischer Wein nicht nach England gelangte. Vielmehr muß er als guter Kenner der römischen Dichter diesem Getränk bei Horaz begegnet sein.

Einen Teil des spätrömischen Luxus in der Haushaltung schildert Nabbes in «Hannibal and Scipio», wobei in diesem Stoff die Schilderung der Annehmlichkeiten einer vornehmen Römerin, die dem Verfasser ebenfalls aus den Schriftstellern der Kaiserzeit bekannt waren, nicht gänzlich am Platze scheint; doch sind sie nicht als Anachronismen zu

werten, da schon zu Scipios Zeiten die von Nabbes erwähnten Dinge bekannt waren. Der römische Feldherr möchte eine Karthagerin dazu verleiten, mit ihm nach Rom zu gehen, und beschreibt das römische Leben in verführerischen Farben: es gäbe, sagt Scipio, Bäder, großzügige Unterhaltungen, weiche Kleider, Juwelen, viele geschmückte Menschen, auch herrsche in der Umgebung der Stadt eine milde, sanfte Luft. Echter als in der Umgebung dieses harten Feldherrn wirkt die Beschreibung römischen Luxus' im Jonson'schen «Sejanus», wo wir einer Toilettenszene im Zimmer einer Römerin beiwohnen (II, 1, 145). Die dabei erwähnte rote Schminke — von Jonson unübersetzt als «*fucus*» aus seiner Quelle übernommen — und das weiße Gesichtöl bildeten in der römischen Kaiserzeit wichtige Bestandteile des weiblichen «Make-up».

9. Vereinzelt

Einzelheiten des römischen Kalenders werden nur in drei Dramen durch die bekanntesten Ausdrücke «*Iden*» und «*Kalenden*» angedeutet. Lodge führt in «*The Wounds of Civil War*» das Datum «*5th Kalends of December*» an (II, 1), und Jonsons «*Sejanus*» enthält als Datum die Kalenden des Juni (V, 10, 163). Die anonyme Tragödie «*M. T. Cicero*» des Jahres 1651 erwähnt die Iden des April.

Daß die Römer anderes Schreibmaterial besaßen als wir heute, ist dem Verfasser der anonymen Nerotragödie von 1624 bewußt. Ein Vertrauter der Poppaea berichtet ihr von einer Vorstellung Neros auf der Bühne eines Theaters und von der Beaufsichtigung des Publikums durch Neros Diener, die verhindern sollten, daß sich einzelne Leute dem Zwang des Zuschauens entzögen. Darüber hinaus aber, sagt Poppaeas Diener, hätten einige Aufpasser auch nach der Aufnahme der Schaustellung in den Gesichtern und im Gebaren des Publikums geforscht und sich alles gemerkt:

«... there stood knaves
That put down in their tables all that stirred
And marked in each their cheerfulness or sadness» (III, 1).

Die Wörter «*tables*» und «*marked*» zeigen die Vertrautheit des Verfassers mit der Tatsache, daß die Römer Wachstafeln und Griffel als Schreibmaterial benützten.

Sir William Alexander nennt in seiner «*Alexandrian Tragedy*» die Olympischen Spiele; er erinnert dadurch an einen wichtigen Teil der griechischen Kultur, sodaß dieser Ausdruck dem Stoff des Werkes gut angemessen erscheint.

Trotz einigen einschränkenden Tatsachen — wir stellten den Ein-

fluß der zeitgenössischen Ideen, die clichéhafte Verwendung der Einzelheiten und eine sehr kleine Anzahl Anachronismen fest — haben die vielen und mannigfachen Hinweise auf die antike Kultur und Zivilisation einen großen Anteil an der Bildung eines geschichtlichen Kostüms im historischen Drama mit antiken Stoffen. Sie sind viel bedeutsamer als diejenigen der antiken Mythologie und Frühgeschichte und stehen an Wichtigkeit den Einzelheiten aus der religiösen Sphäre nicht nach, auch wenn sie zahlenmäßig bescheidener sind. Die meisten Details, vor allem jene, die sich auf Baukunst, Lebenshaltung und Münzwesen beziehen, gehören ausschließlich der antiken und hier wiederum der römischen Sphäre an und sind ohne Rücksicht auf Publikumsinteresse oder literarische Kunstgriffe verwendet worden.

Auch hier bemerken wir den bei weitem überwiegenden Anteil der römisch-lateinischen gegenüber der griechischen Literatur an der Herkunft der einzelnen Ausdrücke. Als Quellen dienten dabei dieselben Schriftsteller wie die früher genannten.

Als hervorragende Dramen in der Erwähnung oder Darstellung kultureller Züge sind wiederum Jonsons «Sejanus» und Mays «Tragedy of Julia Agrippina», ferner die Römerdramen Lees zu nennen.

IV. Staatsleben, Politik, Militär

1. Antike Härte und Ehre

Eine von der Kenntnis gewisser Ausführungen der beiden Cato, vielleicht auch der Lektüre des Livius herstammende Beklagung gegenwärtiger und Lobpreisung früherer Eigenschaften der Römer haben in einigen Dramen Eingang gefunden. In Mays «The Tragedy of Cleopatra» schildert ein römischer Soldat in der Eröffnungsszene die Ausschweifungen des Antonius; er soll das alte Prinzip römischer Sittenstrenge darstellen, während Antonius' Liebe zu Cleopatra als für die römische Ehre verderblich angesehen wird. Das gleiche Motiv hat Lee aufgenommen, aber zeitlich zurückversetzt in einen Stoff, der zu jener idealen Zeit, wie sie z. B. Livius sah, gehörte; in «Lucius Junius Brutus» läßt der Verfasser den Helden heftige Anklagen gegen den Luxus und die Verdorbenheit der Gegenwart richten (III, 2, 48). Cibber schließlich stellt in «Caesar in Egypt» den Helden dar, der über die vergangene römische Größe und strenge Einfachheit redet und über eine Gegenwart klagt, welche diese Eigenschaften nicht mehr besitzt (III, 1, 35).

Während hier Roms Vergangenheit als Ideal hingestellt wird, ver-

mitteln uns sehr viel mehr Dramatiker ein unmittelbares Bild dieses ehrgeizig strebenden, aufrichtig harten, kriegerischen Römers. Zweifellos sahen die englischen Dramenverfasser und überhaupt alle Gebildeten, wie wir früher gesehen haben, Rom in einem ganz bestimmten Lichte: «*Roman Greatness*», «*Roman Virtue*», «*Roman Honour*» sind stehende Ausdrücke in allen Römerdramen, die beweisen, daß die Verbindung von römischer Geschichte mit Themen über Ehre, Freiheit, Tugend und Tapferkeit gegeben schien. Der Römer repräsentiert weitgehend diese Ideale; es kommt nicht von ungefähr, daß so viele Brutus-, Virginia- und Lucretia-Dramen existieren. Es ist also nicht ausschließlich, ja nicht einmal in erster Linie historischer Sinn, der die englischen Dramendichter dazu führt, die Römer so darzustellen. Jedoch müssen sehr viele Verfasser die auf solche Weise charakterisierten Ideale als echten Ausdruck römischen Wesens angesehen haben. Dadurch tragen sie von ihrem Standpunkt aus zu einer historisch gerechtfertigten Zeichnung des alten Rom bei. Äußerungen, welche das echt römische Wesen in dieser Weise aufzeigen wollen, kommen in gegen zwanzig Dramen vor. Bezeichnenderweise sind dies alles Werke, die dem späteren 17., vor allem aber dem 18. Jahrhundert angehören. Wie wir schon bei der Behandlung der römischen Zivilisationsideen festgestellt haben, sehen vor allem die englischen Aufklärergenerationen im Römertum ihr Ideal.

Ganz deutlich zeigt sich hier auch wieder durch die vage Vorstellung, die hinter dem Begriff «*Roman*» steht, wie sehr die englischen Dramatiker Griechenland und Rom als Ganzes sahen. Lee erklärt in der Dedikation zum «*Mithridates*»: «*I have endeavoured in this tragedy to mix Shakespeare and Fletcher; the thoughts of the former for majesty and true Roman greatness . . .*» Daß er diese «*true Roman greatness*» an einem rein griechischen Stoff zeigen will, beweist, daß «*Roman*» so gut «*römisch*» wie «*allgemein antik*» bedeutete. Im Verlauf des Dramas zeigt sich dann, daß treue Liebe, Frauenehre und Mäßigung unter den Begriff der «*Roman greatness*» fallen. Die Zeichnung der Ideale ist im vorliegenden Fall allzu typisch für das Restaurationsdrama im allgemeinen, als daß man darin einen Sinn für historische Gegebenheiten erblicken kann. In einer Anzahl Römerdramen jedoch treten in der Schilderung römischer Disziplin, Härte und Ehre die zeitgenössischen Ideen hinter den Willen, historisch echte Römer darzustellen, zurück.

Daß Jonson einer Figur des «*Sejanus*» die Züge eines solchen harten, aufrichtigen Römers schenkt, ist ein Zeichen dafür, daß auch er diesen Charakter als typisch römisch ansieht, auch wenn er ihn von der Korruption des Kaiserhofes besiegt werden läßt. Zu Beginn des 3. Aktes fürchtet sich der von Sejanus verleumdete Silius nicht, Tiberius herauszufordern; er sei gegen die Tyrannei des Kaisers aufgestanden und fühle sich als echter Römer alten Schlages, der sein Vaterland in manchen

Kriegen verteidigt habe. Ein Offizier redet in «The Tragedy of Valentinian» von Beaumont und Fletcher seine Soldaten als harte Krieger an: «*Thou canst fight well, and bravely. Thou canst endure all dangers, heats, colds, hungers; . . .*» (IV, 4, 458). Eine anonyme Tragödie «Romulus and Hersilia, or the Sabine War» (1682), welche zur Zeit des Raubes der Sabinerinnen spielt, enthält folgenden, für die Auffassung vom typischen Römer im historischen Drama bezeichnenden Satz:

«A Roman is no traitor! A Roman's brave,
Just, true and of a mind above corruption» (V, 1, 50).

Diese Charakterisierung des römischen Geistes wird von einer sterbenden Römerin gegeben. Addison schuf in der Figur des Cato einen entsprechenden Vertreter typischen Römertums: einfach, fast grob, geradlinig, und seine einzigen Anliegen sind das Wohl und die Ehre seines Vaterlandes. Portius vermittelt uns in I, 1, 12 den Leitgedanken des ganzen Stückes, wenn er über seinen Vater sagt: «*he fights the cause of honour, virtue, liberty and Rome.*» Einen Einblick in die römische Erziehung zur Härte und Selbstdisziplin gibt uns die Schwester der Horatier in William Whiteheads «The Roman Father» (1750):

«Are we not early taught to mock at pain
And look on danger with undaunted eyes?» (I, 1, 9).

Auch für Ireland — in «Mucius Scaevola» — sind die Römer vor allem die Bewahrer von Ehre und Freiheit, selbst um den Preis des Lebens. Das ganze Stück ist ein Hinweis darauf, verherrlicht es doch die Heldentat des römischen Patrioten im Lager Porsennas. Als ihn später der etruskische Herrscher des Mordes an einem seiner Generäle anklagt, antwortet er: «*I struck for Rome and liberty*» (V, 1, 78).

Ein Parallellfall zu dieser Art Darstellung römischer Härte ist diejenige der spartanischen Selbstdisziplin und militärischen Strenge in zwei Dramen mit entsprechendem Stoff. Auch hier erscheint neben der historisch echten Charakterisierung einer spartanischen Eigenschaft die Tendenz, ein zeitgenössisches Ideal durch historische Personen darzustellen oder sich gar mit dem Wesen einer vergangenen Epoche zu identifizieren.

Dryden beschreibt den Helden seines Dramas «Cleomenes» und dessen Sohn als harte kriegerische Gestalten; sie sterben kämpfend gegen eine große Übermacht, und einer ihrer spartanischen Gefolgsleute begeht Selbstmord, um den Feinden nicht in die Hand fallen zu müssen. Homes «Agis» dramatisiert die Schicksale eines tapfern spartanischen Feldherrn, dessen Größe dem Verfasser Anlaß gibt, zu wünschen, England werde sich gleich heldenhaft gegen Frankreich schlagen (Epilog).

Ein Ausdruck der antiken, besonders römischen Härte und Tapferkeit und eine echt antike Tat überhaupt war für die englischen Dramatiker der Hinweis auf das Sich-ins-Schwert-Stürzen der Helden, das auch die antiken Schriftsteller mehrfach bezeugen. Es findet sich ausschließlich im Bereiche der Werke, die antike Geschichte dramatisieren.

Das Motiv begegnet uns zum erstenmal schon im 16. Jahrhundert, nämlich in Daniels «Cleopatra». Dort teilt Cleopatra den Zuschauern klagend mit, ihr Geliebter Antonius sei in sein Schwert gefallen (I, 1, 16). Shakespeare läßt in «Julius Caesar» Brutus in derselben Weise sterben (V, 5, 610). In Chapmans Caesardrama stürzt sich Cato, als er vom Siege Caesars bei Pharsalus hört, in sein Schwert, denn er weiß, daß jetzt in Rom die Macht eines Einzigen regieren wird (V, 2, 398). Auch Beaumont und Fletcher lassen in «Bonduca» einen römischen Offizier in sein Schwert fallen (IV, 3, 65), und in der anonymen Nerotragödie von 1624 begeht der Kaiser am Schluß entgegen den Berichten der römischen Geschichtsschreiber, aber entsprechend einer typisch antiken Tradition, auf dieselbe Weise Selbstmord.

Jedoch begegnen wir diesem Detail nicht nur in der elisabethanischen und nach-elisabethanischen Periode. Auch Restaurationszeit und 18. Jahrhundert betrachten diese Art Selbstmord als echt antike Gebärde. Crowne stellt in seinem Drama über die Eroberung Jerusalems den Kaiser Titus dar, wie er nach dem Sturze der Stadt die Jüdin Berenice trifft, um sie zu bewegen, ihm als Gattin zu folgen. Als sie dies ablehnt, droht er, sich ins Schwert zu stürzen vor Schmach und Kummer. Wie in Daniels, übrigens auch in Shakespeares Cleopatradrama fällt auch in Drydens «All for Love» Antonius entsprechend dem historischen Vorgang in sein Schwert, um seinem Leben ein Ende zu machen. Im anonymen Stück «Romulus and Hersilia» vom Jahre 1682 ist es gar eine Frau, die Römerin Tarpeia, die sich auf diese Weise tötet, um der Schmach zu entgehen. Wie Chapmans eigentlicher Held in «Caesar and Pompey» greift auch Addisons Cato in der gleichen Situation zu diesem Mittel, sein Leben zu enden.

Auch beim Drama mit griechischen Stoffen findet sich ein Beispiel für diesen Schwerttod. Ein Begleiter des Helden im «Cleomenes» stürzt sich, als sein Herr gefallen ist, in sein Schwert, um so seine Treue zu Cleomenes zu bekunden und sich der Schande der Gefangenschaft zu entziehen (V, 2).

Das Motiv ist in der Weise, wie es die englischen Dramenverfasser anwenden und wie es der antiken Auffassung über Selbstmord im allgemeinen und diese Art im besondern entspricht, eines der zahlreichsten und überzeugendsten Mittel, in den entsprechenden Dramen einen historisch echten Hintergrund zu zeichnen.

2. Waffen, Ausrüstung, Feldzeichen, militärische Bezeichnungen

Die weitaus am öftesten genannte Waffe in sämtlichen historischen Dramen ist das Schwert. Seine Erwähnung kann aber nicht als Sinn für die Verschiedenartigkeit vergangener Epochen aufgefaßt werden, da es der Zeit unserer Dramatiker als Waffe noch zu nahe steht.

Hingegen finden sich einige Anzeichen dafür, daß kurze Wurfspere und Lanzen, manchmal auch Pfeil und Bogen, Schleudern und Sturmböcke von den Dramenverfassern als echte Waffen des Altertums angeführt werden. Neben «*sword*» wird in Tragödien mit antikem Stoff «*javelin*» am häufigsten verwendet, nämlich in etwa einem Dutzend Werken. Daß er in Dramen mit andern Stoffen — mit Ausnahme einiger weniger, die in einer nebelhaften Vorzeit Asiens spielen — nicht vorkommt, läßt darauf schließen, daß er als der Antike angemessene Waffe angesehen wurde. In manchen Fällen bedeutet «*javelin*» einfach «*Speer*», so z. B. in Marstons Sophonisbedrama, Addisons «*Cato*», Glovers «*Boadicea*», in andern, wie Chapmans «*Caesar and Pompey*» und Gibbers «*Caesar in Egypt*», speziell Wurflanze. Manchmal ist er auch gleichbedeutend mit dem römischen Wurfspieß, dem «*pilum*», doch geben einzelne Dramatiker dafür den besondern Ausdruck «*pile*» an. Ein Unterschied zwischen Dramen mit römischen, griechischen oder andern Stoffen ist nicht festzustellen; außer in den oben angeführten Tragödien kommt «*javelin*» auch in Lees «*Mithridates*», Lewis' «*Philip of Macedon*» und Youngs «*Busiris*» vor. Auch der Entstehungszeit der einzelnen Werke nach ändern sich Angaben über den «*javelin*» nicht. Von Lodges «*Wounds of Civil War*» bis Glovers «*Boadicea*» kommt er als oft gebrauchte Waffe vor.

Entschieden auf die römische Art der Bewaffnung deutet der Ausdruck «*pile*», unmittelbar vom römischen «*pilum*» abgeleitet, hin. In Howards «*Vestal Virgin*» findet er sich mehrmals (z. B. II, 1, 160), in Sedleys «*Anthony and Cleopatra*» und Bancrofts «*Sertorius*» je einmal. Daß auch das Wort für den römischen Wurfspieß in die Sphäre der Dramen mit griechischen Stoffen eingedrungen ist, zeigt Lees «*Mithridates*», in welchem ein Angehöriger der Armee Mithridates' ein pilum trägt (III, 1, 40); an einer andern Stelle ist in diesem Stück von «*Roman piles*» die Rede (V, 2, 86). In der anonymen Tragödie «*Romulus and Hersilia*» ruft ein Römer folgendermaßen nach seinen Waffen: «*fetch me a Roman pile and Sabine shield*» (IV, 2, 37). Auch dieser Verfasser hat demnach das pilum als typisch römische Waffe angesehen.

Das eingemalc auftretende Wort «*dart*» bezeichnet ebenfalls Wurfspieß, Wurfpfeil. In Marstons «*Tragedy of Sophonisba*» kommt «*darts*» im 1. Akt als Waffe der Punier vor, in Crownes «*Destruction of Jerusalem*» verwenden beide Parteien «*darts*» genannte Wurfpeile, und in

Banks' «The Rival Kings, or the Loves of Oroondates and Statira» (1677), einem Drama aus der Zeit Alexanders des Großen, sowie in Lees «Mithridates» finden wir diese Waffe. In Lees Stück ist sie durch den Ausdruck «*Scythian darts*» (V, 2, 86) näher bezeichnet.

Andere Waffen, wie Bogen und Pfeile (in ungefähr sechs Dramen), Schleudern (in Pordages «The Siege of Babylon»), Sturmböcke (in «The Jew's Tragedy» von Hemings und «The Siege of Babylon» von Pordage), sowie die in der Valentiniantragödie Beaumont und Fletchers und in Marstons «Tragedy of Sophonisba» vorkommenden Schilde und die in Addisons «Cato» erwähnten Helme sind wohl geeignet, diesen Werken ein historisches Kolorit zu verschaffen, deuten jedoch nicht auf spezifisch antike Verhältnisse hin.

Ob sich die Verfasser unter Ausdrücken wie «*swords*», «*spears*», «*bow*», «*arrow*», «*ram*» besonders die entsprechenden römischen oder griechischen Waffenformen vorgestellt haben, geht aus dem Zusammenhang nicht hervor. Daß solche Wörter in Dramen mit nichtantiken Stoffen viel seltener sind, läßt dies als möglich erscheinen.

Ein Wort im Bereiche der militärischen Ausrüstung ist allerdings ein eindeutiger Hinweis auf römische Verhältnisse, nämlich «*Adler*» im Sinne des um 100 v. Chr. erstmals von Marius einer Legion gegebenen Feldzeichens. Er findet sich in sechzehn Dramen aus allen hier erwähnten Stoffgebieten und ohne Unterschied einzelner Perioden. So charakterisiert Marston in seiner Sophonisbetragödie die Römer durch die mehrfache Erwähnung von «*Roman eagles*», und in ähnlicher Weise gebrauchen diesen Ausdruck oder das einfache «*eagle*» May in «The Tragedy of Cleopatra», Howard in «The Vestal Virgin», Cibber in «Caesar in Egypt», Paterson und Murphy in ihren Arminiusdramen, sowie eine Reihe anderer, schon öfters angeführter Dramatiker. Neben dem Lorbeer ist «*eagle*» dasjenige einzelne Wort, das am häufigsten zu einem historischen Kostüm beiträgt.

Die persönliche Ausrüstung der römischen Soldaten und Offiziere ist nirgends beschrieben, doch findet sich beim Agrippinadrama Mays im Ausdruck «*praetorian . . . ornaments*» (I, 1) eine Andeutung auf die prächtige goldgeschmückte Rüstung und die Helme mit hohem Federbusch, welche die Praetorianer als Kaisergarde trugen.

In allen Römerdramen und einigen Werken mit griechischem Stoff erscheinen die Namen der militärischen Kampfgruppen und ihrer Anführer entsprechend den römischen Bezeichnungen. Weitaus am häufigsten tritt der Ausdruck «*legion*» auf. Will ein Verfasser die Ankunft oder Gegenwart des römischen Heeres melden, benützt er dieses Wort. So wie «*eagle*», mit dem es in dieser Bedeutung eng verwandt ist, repräsentiert «*legion*» das römische Heer schlechthin und dient nicht zur Angabe genauer Truppenzahlen. In der Anklageszene gegen den verdienten Trup-

penführer Silius in Jonsons «Sejanus» bemerkt ein dem Angeklagten wohlgesinnter Römer zu diesem:

«Thou wert he,
That saved the empire, which had then been lost,
Had but thy legions there rebelled, or mutined;» (III, 1).

Bei Lodge in «Wounds of Civil War» begegnet uns das Wort zum erstenmal (es kommt hier elfmal vor!) und erscheint dann in Dramen mit römischen — Massingers «Roman Actor», die anonyme Tragödie «M. T. Cicero», Frances Brookes «Virginia» — gemischt römisch/karthagischen, römisch/jüdischen, römisch/altebritischen, römisch/germanischen Stoffen für den römischen Teil der handelnden Personen — Marstons Sophonisbedrama, Crownes «Destruction of Jerusalem», Hopkins' «Boadicia», Murphys «Arminius» — und auch bei nichtrömischen Stoffen, wie in Lees «Mithridates» und Youngs «Busiris», bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in sechzehn Werken ein oder mehrere Male.

Zusammen mit «*laurel*» und «*eagle*» ist der Ausdruck «*legion*» das wichtigste Mittel der englischen Dramatiker, mit Hilfe eines einzelnen Wortes den historischen Hintergrund richtig darzustellen. Daß allerdings der Ausdruck «*legions*» auch auf nichtantike Stoffe übergreifen konnte, dann aber eher sorglos verwendet wurde, zeigt z. B. Shakespeares «King John». Während der französische Gesandte Chatillon die Truppen König Johanns mit «*legions*» bezeichnet (II, 1, 305), gebraucht dieser für sein Heer den Ausdruck «*regiments*» (II, 1, 308).

Auf gleiche Weise wenden drei Dramatiker den Ausdruck «*cohort*» an, nämlich nicht als die nächstkleinere Einheit nach der Legion, sondern als allgemeine Bezeichnung für ein ganzes Heer. Jonsons «Sejanus», Beaumont und Fletchers Valentinianadrama und Homes «The Siege of Aquileja» enthalten das Wort. Valentinian befiehlt im gleichnamigen Drama einem seiner Soldaten:

«bid him muster all the cohorts presently;» (II, 1, 443).

Andere Namen römischer Truppenkörper treten kaum auf, jedoch ist die Hundertschaft durch den Gebrauch des Wortes «*centurion*» in mehreren Dramen angetönt. Jonson verwendet es im «Sejanus» einigemal, der Verfasser der anonymen Nerotragödie von 1624 zweimal, May in «Julia Agrippina» und Dryden in «Tyrannic Love» je einmal. In Mays Drama befiehlt Agrippina die Entsendung eines Hundertschaftsführers in die Provinz:

«Go dearest Pallas, despatch . . .
the centurion to Campania» (IV, 1).

In drei andern Stücken, Crownes «Destruction of Jerusalem», Dennis'

«Appius and Virginia» und Cibbers «Caesar in Egypt», treten Centurionen als handelnde Personen auf.

Es ergibt sich also, daß die Angaben über Waffen, Ausrüstung und Truppeneinheiten im historischen Drama zwar auf etwa ein halbes Dutzend Ausdrücke beschränkt sind, daß aber diese wegen ihrer großen Häufigkeit nachdrücklich auf einen historischen Sinn vieler Dramenverfasser hinweisen.

3. Staatsleben, Politik

Hinweise auf die verschiedenen römischen — nirgends die griechischen — Staatsämter durch Nennung ihres Namens oder desjenigen ihres Inhabers kommen im historischen Drama häufig vor. In manchem Stück gehören Konsuln, Tribunen, Liktoren usw. auch dem Kreis der handelnden Personen an. Die am öftesten erwähnte staatliche Institution ist der Senat. In einem Dutzend Dramen, die, mit Ausnahme von Chapmans «Caesar and Pompey» und Thomsons «Sophonisba», rein römische Stoffe behandeln, wird er erwähnt. Der zeitliche Bereich dieser Stücke geht vom Ende des 16. Jahrhunderts («Wounds of Civil War» von Lodge) bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts («Mucius Scaevola» von Ireland). Auch Senatoren werden entsprechend häufig genannt. Als Nero in Mays «Agrippina» den Tod Octavias beschlossen hat, bemerkt er:

«... she shall be soon remov'd ...

Nor will the senate dare to grumble at it» (V, 1)

und zeigt mit dieser wegwerfenden Erwähnung des Senates dessen schwache politische Stellung in der Kaiserzeit auf. Andererseits beweisen einige Senatssitzungsszenen, daß sich die Dramatiker auch über die große Macht des Senats in der Republik bewußt waren. Allerdings finden auch Senatssitzungen in Mays Agrippinatragödie, Crownes «Caligula» und Clelands «Titus Vespasian», d. h. in Werken, die einen Stoff aus der Kaiserzeit behandeln, statt. Sie zeigen, wie Jonsons «Sejanus», dessen entscheidende Szene den Sturz des Helden im Senat darstellt, wie wichtig der Senat als äußerer Rahmen für bedeutende Staatsereignisse auch noch zur Kaiserzeit war. Diese Szenen, die sich entweder vor dem Hintergrund des Senats oder innerhalb seiner Versammlung abspielen, geben den betreffenden Tragödien ein Kolorit, das klar auf den Unterschied des römischen Staates im Vergleich zu dem, welchem die Dramatiker angehören, hinweist.

In Lodges «Wounds of Civil War» beginnt die Handlung des Dramas gleich mit einer solchen feierlichen Senatsszene, in der ein Tribun die Versammlung ernsthaft auf die Aufgaben der Gegenwart aufmerksam macht; «*Grave senators and fathers of this state ...*» leitet er seine Rede ein,

und diese Eröffnung verleiht dem ganzen Stück eine historisch echt wirkende Atmosphäre. In Mays «Julia Agrippina» findet im 3. Akt eine feierliche Szene im Senat statt, in welcher Nero von den Senatoren demütig gehuldigt wird; «*most invincible, most sacred tribune, holiest highest priest, father of Rome*» (III, 1) sind die Anreden, die dem Kaiser von den verschiedenen Senatoren zuteil werden. Die Szene beleuchtet die Persönlichkeit des Kaisers und seiner Umgebung auf eindruckliche, historisch überzeugend wirkende Weise. In Lees «Lucius Junius Brutus» wählt der Held als Szene seiner Anklagen gegen die Verdorbenheit der Sitten und die Machenschaften der Tarquinier den Senat. Cleland läßt in «Titus Vespasian» die feierliche Proklamation des Kaisers zum «*Pater Patriae*» in einer Senatssitzung stattfinden, die den gegebenen Rahmen für die Feier abgibt (I, 7). In Irelands «Mucius Scaevola» geht die wichtigste Versammlung im Senat vor sich, nämlich als über die Folgen der kühnen Tat des Patrioten Mucius gesprochen werden soll.

Dies alles beweist, daß die englischen Dramatiker an entscheidenden Stellen ihrer Werke oft den Senat als echt römischen Hintergrund zur Handlung verwenden, also auch hier der Frage eines historisch gerechtfertigten Kolorits ihre Aufmerksamkeit schenken.

Eine in diesen Senatsszenen häufig ausgesprochene Anrede, direkt aus den Quellen übernommen, ist die Formel: «*patres conscripti*», die seit der endgültigen Aufnahme plebejischer Römer in den Senat verwendet wurde. In Jonsons «Sejanus» kommt die anglisierte Form «*Fathers Conscript*» mehrmals vor, und auch May läßt bei der oben erwähnten Senatsszene in «Julia Agrippina» Nero die Senatoren auf diese Weise anreden. Im anonymen Stück «M. T. Cicero» von 1651, das verschiedene Ansprachen Ciceros an den Senat enthält, beginnt dieser Redner und Schriftsteller jeweils seine Ausführungen mit «*Fathers*»; dieses Wort würde sich nur an die patrizischen Senatoren wenden. In den Szenen von Lees «Lucius Junius Brutus», welche im Senat spielen, begegnen wir dann wieder der Form «*Conscript Fathers*», obwohl das Stück zu einer Zeit spielt, da der Ständekampf noch nicht mit der Aufnahme der Plebejer in den Senat abgeschlossen ist. Diese beiden Beispiele zeigen wiederum, daß die meisten Dramenverfasser nicht ein ihrem Stoff besonders gemäßes Detail vermitteln wollen, sondern allgemeine Formeln für «das Römerdrama» zur Hand haben.

Die höchsten römischen Beamten, die Konsuln, werden in mehreren Dramen erwähnt und treten z. B. in Jonsons «Sejanus», Crownes «Caligula», Cibbers «Perolla and Izadora» und Irelands «Mucius Scaevola» als Personen der Handlung auf; in zwei dieser drei Dramen üben sie allerdings nicht ihre spezielle Funktion als Teil der exekutiven Gewalt aus, sondern wirken in feierlichen Szenen — in Crownes «Caligula» bei der Senatssitzung des 2. Aktes, in Irelands «Mucius Scaevola» bei einer öf-

fentlichen Versammlung im Jupitertempel (IV, 1, 59) — als Statisten mit. In Cibbers «Perolla and Izadora» jedoch erscheint der römische Konsul als tätiger Gegenspieler Hannibals. Auch wo Konsuln bloß erwähnt werden, geschieht es nur im Bereiche jener Werke, die Motive aus der römischen Geschichte dramatisieren. In Chapmans «Caesar and Pompey» (einmal), Mays «Julia Agrippina» (mehrmals), Lees «Sophonisba» (mehrmals) und Cibbers «Caesar in Egypt» kommt der Name der Konsuln als der höchsten Vertreter römischer Macht vor. In Mays Stück ist diese Macht allerdings auf eine Äußerlichkeit beschränkt, entsprechend den tatsächlichen Verhältnissen der Kaiserzeit; ein römischer Bürger bringt dies in folgendem Satz zum Ausdruck:

The consuls and the priests are making vows
For Caesar's safety» (III, 1).

Tribunen treten als bloße Namen oder als Personen in einer gleich großen Anzahl Tragödien auf. Auch hier geht es den Dramenschreibern nicht darum, das Amt eines Militär- oder Volkstribunen und seine Funktion in der Handlung des Stücks eine Rolle spielen zu lassen, sondern einen allgemein «römischen» Ausdruck zu verwenden. Nur in Lodges «Wounds of Civil War» kommt ein historischer Tribun, Sulpitius, vor, während in Jonsons «Sejanus», Massingers «Roman Actor», Mays «Julia Agrippina» und Dennis' «Appius and Virginia» anonyme Tribunen auftreten. Lee erwähnt den Namen «*tribune*» in «Sophonisba» und Cibber in seinem Caesardrama.

Weitaus am häufigsten unter den Namen, die Träger öffentlicher Ämter in Rom bezeichnen, ist derjenige des Liktores. Er tritt im historischen Drama in derselben Weise wie der Konsul und Tribun auf, eignet sich aber vom historischen Standpunkt aus besser zu einer Rolle als Statist und stillem Teilnehmer an wichtigen Staatsszenen, da er in Wirklichkeit von Amts wegen mit dem Rutenbündel auf der linken Schulter die Konsuln und andern hohen Beamten als eine Art Polizeidiener begleiten mußte. Einerseits folgen also bei seiner Erwähnung die englischen Dramatiker den historischen Tatsachen, anderseits sind es im wesentlichen künstlerisch-technische Gründe, die sie veranlassen, gerade Liktores so oft erscheinen zu lassen. Neben einem guten Dutzend Werken, unter ihnen auch einige in unseren Betrachtungen selten vorkommende wie Hills «Roman Revenge» und John Bidlakes «Virginia, or the Fall of the Decemvirs» (1800), in denen der Name «*lictor*» ein oder mehrere Male vorkommt, gibt es sieben Dramen, welche Liktores auftreten lassen. In Websters «Appius and Virginia» treten in jedem außer dem 5. Akt Liktores als Begleiter römischer Beamter auf; in Drydens «All for Love» erleben wir im 2. Akt eine öffentliche Versammlung, an der Liktores mit Rutenbündeln teilnehmen, in Otways «Caius Marius» ereignet sich das-

selbe (III, 1, 176), und in Francis' «Constantine» begleiten Liktores den Kaiser an seinem Triumphzug (anfangs II). Auch an jener Szene im Amphitheater, welche Clelands «Titus Vespasian» enthält, nehmen Liktores teil. Historisch am echtesten wirkt aber ihr Auftreten in Jonsons «Sejanus»; sie stehen während der Gerichtsverhandlungen gegen Silius (III, 1) im Hintergrund, und am Schluß wird ihnen geboten: «*The court is up, lictors, resume the fasces*».

Das unentbehrliche Requisit der Liktores, eben dieses Rutenbündel, ist als Zeichen der Polizeigewalt auch noch in manchen andern Dramen angeführt. Mit dem lateinischen Namen «*fasces*» tritt es in Mays «Cleopatra», Bancrofts «Sertorius», Cibbers «Caesar in Egypt», Cumberland's «Banishment of Cicero» und Irelands «Mucius Scaevola» auf. In weiteren acht Tragödien wird es, mit «*rods and axes*» übersetzt, in der englischen Form gebraucht, so in Beaumont und Fletchers «Tragedy of Valentinian», Sedleys «Anthony and Cleopatra» und Frances Brookes «Virginia». Das Wort macht die Zahl der vier Ausdrücke voll, die am häufigsten als Mittel zur Zeichnung eines historischen, in diesem Fall nur des römischen Kolorits vorkommen; «*eagle*», «*legion*» und «*laurel*» sind, wie wir früher gesehen haben, die andern drei.

Ben Jonson spielt mit drei Namen von Inhabern kleinerer Ämter auf römische Verhältnisse an, die nirgends sonst berührt sind. Im «Sejanus» treten in III, 1 sogenannte «*praecones*» auf, die als öffentliche Ausrufer ihres Amtes walten, und an anderer Stelle werden «*tubicines*», d. h. Tubabläser, erwähnt. Neben May, der in «Julia Agrippina» von «*quaestorian ornaments*» redet, ist Jonson der einzige Dramatiker, der Inhaber der unteren Chargen der römischen Ämterlaufbahn nennt. Das Wort «*praetors*» kommt im «Sejanus» mehrfach vor. Diese Einzelheiten zeigen einen Teil des Bestrebens Jonsons, aus dem Studium der Quellen heraus den Geist der Vergangenheit zu erwecken und im Detail überzeugend wiederzugeben.

4. Belohnungen, Strafen

Auf diesem Gebiet sind lediglich zwei Einzelheiten zu nennen. Auf die Möglichkeit, daß Römer, die sich um den Staat verdient machten, zu Statthaltern von Provinzen ernannt werden konnten, ist in Jonsons «Sejanus» und Frowdes «Fall of Saguntum» hingewiesen. Sejanus sagt zu einem Arzt, der ihm geholfen hat: «*Physician, thou art worthy of a province*» (II, 1, 144), und einem römischen Feldherrn wird in Frowdes Stück ebenfalls eine Provinz als Belohnung versprochen.

Daß die Kreuzigung eine römische Strafform war, wissen die Dramatiker vom Tode Christi; sie ist jedoch nur einmal, und zwar in Lees «Lucius Junius Brutus» erwähnt.

Andere Strafarten, wie das Enthaupten und Foltern, werden wohl in manchen Dramen angedeutet, weisen aber nicht auf die spezifisch antike Praxis in diesen Dingen hin. Mit der Nennung des tarpejischen Felsens ist auf eine Todesstrafe angespielt, die in der älteren Zeit Roms üblich war (vgl. S. 65).

Der Anteil der einzelnen Ausdrücke aus dem militärischen und politischen Bereich an der Gestaltung eines geschichtlichen Hintergrundes ist im historischen Drama mit antiken Stoffen sehr groß. Nachdem auch hier die Tendenz zur clichéhaften Verwendung der Einzelheiten, der Einfluß zeitgenössischer künstlerischer Ideen und eine kleine Anzahl Anachronismen als negative Punkte genannt worden sind, läßt sich feststellen, daß diesem Gebiet die meisten und am zahlreichsten angewendeten Details, die einem historischen Kolorit dienen, entnommen sind. Wir denken da vor allem an die Erwähnung des Senates, der Liktores mit den Rutenbündeln, der Feldzeichen, Legionen und Kohorten, sowie der mannigfaltigen Einzelheiten, die auf die kriegerische Härte der Römer hinweisen. Gleichzeitig konstatieren wir, daß hier noch mehr als bei den Ausdrücken, die unter Kultur — von jenen, die unter Religion und Mythologie erschienen, ganz zu schweigen — genannt wurden, das römisch-lateinische Element vorwiegt.

Wiederum ragen Jonsons «Sejanus» und Mays «Agrippina» sowohl durch die Anzahl als auch die überzeugende Verwendung historisch richtiger Züge hervor, während Lodges «Wounds of Civil War», Massingers «Roman Actor» und die betreffenden Dramen Crownes und Lees durch ihre große Anzahl korrekter Einzelheiten, die allerdings als clichéhafte Wendungen gebraucht werden, auffallen.

V. Ortsnamen

Zusammen mit den bis jetzt genannten Einzelheiten zeugen auch eine Reihe von Ortsbenennungen von der Absicht der Dramatiker, der Handlung ihrer Werke zu einem historisch echt wirkenden Kostüm zu verhelfen. Am eindrucklichsten müssen dabei den Verfassern das Capitol und das Forum Romanum gewesen sein, die auch in der Historiographie des römischen Altertums oft als Schauplätze wichtiger Ereignisse genannt werden.

Das Capitol treffen wir als Ort der Staatsverwaltung und als Sinnbild militärischer Macht und religiösen Glaubens in einem guten Dutzend Römerdramen der ganzen von uns betrachteten Zeit an, jedoch nicht als dargestellten Schauplatz der Handlung, sondern als Name im gesproche-

nen Text. In «Julius Caesar» von Shakespeare rechtfertigt Brutus vor den Bürgern Roms die Ermordung Caesars und verweist auf das Capitol als Ort, wo das Ereignis aufgezeichnet wurde: «... *The question of his death is enroll'd in the Capitol*; ...» (III, 2, 597). Das anonyme Caesar-drama von 1606 enthält einen Hinweis auf die Wichtigkeit des Capitols bei der Abhaltung von Triumphzügen. (Sie endeten auf diesem Hügel, und im Jupitertempel fanden die Niederlegung des Triumphatorenkranzes und ein Dankopfer statt.) Pompejus sagt über sich selbst:

«Pompey was . . . reserved
. . . to follow Caesar's chariot wheels,
Riding in triumph to the Capitol» (I, 1).

Das Capitol als Ort der Verehrung Jupiters und Junos und als religiöse Stätte überhaupt ist im Drama «Constantine» von Francis genannt: ein Anhänger der alten Götterlehre und Feind des Christentums glaubt, im Namen seiner Religion zu handeln, wenn er den christlichen Kaiser Constantin ermorde:

«The Capitol and all its throned gods
They strike the blow; they bid the victim bleed» (II, 1, 25).

Weniger häufig, nämlich nur viermal, begegnet man dem Wort «*Forum*». In Lees Nerotragödie ist es bloß erwähnt, in den anderen Dramen dient es als Schauplatz für Volksversammlungen. In Websters «Appius and Virginia» spielt eine ganze Szene auf dem Forum (III, 2), ebenso in Chapmans «Caesar and Pompey» (I, 2) und Otways «Caius Marius» (III, 3); in diesem, sowie in Websters Stück ist es die Massenversammlung des über die Tat Appius' erbitterten Volkes, die auf dem Forum stattfindet. (Auch in Shakespeares Römerdramen «Julius Caesar» und «Coriolanus» ist das Forum in je einer Szene Ort der Handlung.)

Andere Ortsbezeichnungen aus Rom, die mehrfach erwähnt werden, sind der Tiber (in Jonsons «Sejanus», Howards «Vestal Virgin», Otways «Caius Marius» und Whiteheads «Roman Father») und der tarpejische Felsen: während der Name des Hauptflusses, der Rom durchfließt, nur ein vages Mittel zur Zeichnung eines historischen Kolorits ist, spielt der Ausdruck «*Tarpeian rock*» auf die Sitte der älteren römischen Zeit an, Verbrecher über diesen Felsen in den Tod hinabzustürzen. Howard («Vestal Virgin»), Dennis («Appius and Virginia») und Whitehead («Roman Father») gebrauchen das Wort in diesem Sinn. Die Themen der drei Werke eignen sich zu dieser Anspielung, betreffen sie doch alle die Zeit der römischen Könige oder der frühen Republik.

Die übrigen Ortsnamen der historischen Dramen mit antikem Stoff treten vereinzelt auf, zeigen aber gerade dadurch einen eindeutigen Sinn des betreffenden Dramatikers für ein historisches Kostüm, da er nicht

ohne viel Überlegung ein oft gebrauchtes Wort anwendet, sondern selbständig ein der Vergangenheit gemäßes Detail sucht und in den Text einbezieht. Besonders Jonson und May ragen hier wiederum hervor: im «Sejanus» stoßen wir auf Ortsbezeichnungen wie: «*Fundane Hills*» und «*Caprae*», in Mays «Agrippina» auf «*Claudius' Aquaeduct*», «*praetorian camp*», «*Julius' Temple*», die nirgends sonst vorkommen. Gemeinsam ist diesen beiden Stücken der Name «*Campania*» und «*Pompey's Theatre*».

Cumberland führt in «The Banishment of Cicero» als einziger Dramatiker den Aventin und den Palatin an.

Im späten 18. Jahrhundert gibt dann Kemble in einer revidierten Ausgabe von Shakespeares «Coriolanus» ein weiteres Beispiel historischen Sinnes; gleichzeitig aber gibt er auch einen Beweis dafür, daß den Dramatikern oft nicht das völlig exakte, sondern das allgemein «römische», vielfach aber historisch ungenaue Detail wichtig war: er führt mit der Absicht, dem Stück einen historisch überzeugenderen Hintergrund zu geben, als Shakespeare es tat, die Namen der Trajanssäule, des Kolosseums und des Triumphbogens von Constantin an, was für die Zeit Coriolans natürlich ein krasser Anachronismus ist.

In zwei Dramen mit altägyptischen Stoffen — Daniels «Cleopatra» und Youngs «Busiris» — bemerken wir auch zwei Namen, die den Werken ein vages, dem Stoff angepaßtes Kolorit geben; in Youngs Stück werden der Nil und die Pyramiden, in demjenigen Daniels nur der Nil erwähnt.

Alle diese Namen öffentlicher Bauten und Ortsbezeichnungen ergeben also eine weitere Vergrößerung der Zahl jener Elemente, die dazu dienen, historische Dramen von der Zeit, in der sie geschaffen werden, loszulösen. In diesem Falle sind es Elemente, die gänzlich auf das Gebiet der römischen Antike beschränkt sind. Auch hier leisten Jonsons «Sejanus» und Mays «Agrippina» den größten Beitrag.

VI. Zusammenfassung. Hinweis auf Gebrauch der Quellen und Anordnung der historischen Tatsachen

Die Anzahl und Mannigfaltigkeit all der Ausdrücke, die auf antike Verhältnisse der Religion, Geschichte, Kultur, des Militär- und Staatswesens sowie auf römische Ortsnamen hinweisen, erweist sich, wie aus der Betrachtung der Einzelheiten hervorgeht, als außerordentlich groß; sie beschlagen alle Gebiete des antiken Lebens. Die Dramatiker beschränken sich dabei nicht nur auf die Erwähnung von einzelnen Wörtern, die unbesehen aus den Quellen übernommen sein können, sondern stattdessen ganze Szenen mit antiken Zügen aus (Ritualszenen, Triumphzüge, Se-

natsversammlungen). Es gibt keine Dramen, welche nicht Anspielungen auf antike Zustände enthielten, und eine Reihe von Werken führen eine so große Anzahl geschichtlich echt wirkender Einzelheiten an, daß an ihrem, allerdings am Oberflächlichen haften bleibenden, historischen Sinn nicht gezweifelt werden kann. Unter diesen Dramen sind Lodges «Wounds of Civil War», Chapmans «Caesar and Pompey» für die elisabethanische Epoche, Lees Nerodrama, Crownes «Destruction of Jerusalem» für die Restaurationszeit und Thomsons «Sophonisba» für das 18. Jahrhundert hervorzuheben. Ein historisches Differenzieren zwischen Rom und Griechenland, oder zwischen den einzelnen Epochen der beiden Länder, wie wir es heute kennen, ist nur selten festzustellen. Im allgemeinen genügt dem Dramatiker das für ihn typisch antike Detail, das er in allen diesen Stoffen unverändert anwendet, aber ohne Zweifel als «historisch richtig» betrachtet. Das römisch-lateinische Element ist überall stärker als das griechische. Shakespeare befindet sich, wie wir früher gesehen haben, in dieser Beziehung im Lager der großen Masse der Dramatiker.

Den Hauptanteil an historisch korrekten Elementen liefert das 17. Jahrhundert, vor allem seine humanistisch stark beeinflusste erste Hälfte. Ihr gehören denn auch jene beiden oft erwähnten Dramen Jonsons und Mays an, die zusammen mit Crownes «Destruction of Jerusalem» historisch am echtensten wirken.

«Sejanus» ist völlig auf die römischen Quellen, welche Jonson über die Zeit des Tiberius studierte, gegründet. Er untersuchte vor allem Tacitus, Sueton und Dio Cassius sehr gründlich und interessierte sich intensiv für die Gestaltung eines durch viele Details bestimmten Lokalkolorits. Die Atmosphäre der Zeit wiederaufleben zu lassen, war sein Ziel, und er erreichte dieses, indem er nirgends von seinen Quellen abwich. Allerdings war die Art und Weise, wie er alles Zeitgenössische vermied, allzu sehr von antiquarisch-gelehrten Elementen bestimmt — so z. B. übernahm Jonson etliche Stellen aus seinen lateinischen Quellen, wörtlich ins Englische übersetzt —, sodaß das Stück dramatisch erstarrt erscheint. Aber durch die völlige Anlehnung an die Quellen, durch die regelmäßige Anwendung historisch richtiger Einzelheiten und das Vermeiden jeglicher Anachronismen schuf Jonson ein Drama, das, abgesehen von «Catiline», als einziges das «Anderssein» der Vergangenheit fehlerlos gestaltet.

Für «Julia Agrippina» hat May ebenfalls Quellen benützt — in erster Linie Tacitus, Sueton und Dio Cassius, und, zur poetischen Ausschmückung, Ovid —, und es war seine Absicht, sich Jonsons Bestrebungen in bezug auf historische Echtheit anzuschließen. So hat er wörtliche Übersetzungen aus Tacitus' «Annalen» in sein Drama eingefügt. Immerhin weist aber das Werk auch starke Einflüsse des Dramas seiner Zeit auf, so in der Wahl und Gestaltung des Themas, folgte er doch zum Teil der

Tendenz seiner Zeit, sensationelle Stoffe populär darzustellen und eine zeitgenössisch geschilderte Liebeshandlung (Poppaea-Otho) anzufügen. Auch finden sich in «Agrippina» einige Anachronismen. Zum Beispiel verwendet May die Wörter «*witch*» und «*devil*» (4. Akt). Eine Konzession an das englische Publikum bewirkt eine weitere Verminderung der historischen Echtheit: die Römer rühmen den gefangenen Briten Carac-tacus als tapfersten Gefangenen, den sie je gesehen hätten. Trotz diesen Einschränkungen ist Mays «Agrippina» nach Jonsons «Sejanus» das Drama, das dem römischen Stoff mit Hilfe der Quellen historisch am besten gerecht wird.

Den andern Dramatikern genügten ihre Quellen für das Erhaschen einer oder mehrerer Einzelheiten, wie es im Detail oben dargelegt wurde. Neben den schon angeführten römischen Geschichtsschreibern wurden auch Herodot und Dionysius von Halicarnass benützt, doch dienten sie nirgends als Mittel, römische oder griechische Geschichte als solche darzustellen, sondern wurden von den Dramenverfassern für die Ideen ihrer eigenen modernen Zeit nutzbar gemacht. Viele Umgestaltungen der geschichtlichen Fakten zeugen davon. Nur die Verfasser der anonymen Caesartragödie des Jahres 1606 und des ebenfalls anonymen Nerodramas von 1624 hielten sich in den Hauptfakten völlig an die Tatsachen der Geschichte, wie sie ihnen aus den Quellen — Dio Cassius, Tacitus, Sueton — entgegentraten; dies spricht zweifellos für den historischen Sinn dieser zwei Verfasser. Obwohl aus dem Gebrauch, den viele Dramatiker von den antiken Geschichtsschreibern zur Gewinnung eines geeigneten Stoffes für ihre Werke machten, nicht auf historischen Sinn geschlossen werden kann, bezeugen also doch einige Verfasser durch die sorgfältige Behandlung dieser Quellen ihre Ehrfurcht vor der Geschichte.

VII. Bildliche Darstellungen antiker Szenen im 18. Jahrhundert

Aus bildlichen Darstellungen können wir weitere Schlüsse darüber ziehen, wie sich die hier behandelte Zeit antike Szenen vorstellte. Als Material dienen zwei typische Dramenausgaben des 18. Jahrhunderts. Die eine stammt aus dem Jahr 1718 und betrifft Beckinghams Tragödie «Scipio Africanus», die andere wurde 1736 unter dem Titel «The Rival Queens» (Lee) geschaffen, ein Drama, das ein Motiv der griechischen Geschichte aus dem vierten vorchristlichen Jahrhundert behandelt.

Auf dem Titelbild zu Beckinghams Stück sind hohe, spitz zulaufende Zelte zu sehen, um die sich einige männliche Gestalten in weißen, toga-ähnlichen Überwürfen bewegen, die bis zu den Knien reichen, diese aber

ungedeckt lassen. An Waffen erblickt man nur einige übermannsgroße Speere, jedoch nicht das römische Kurzschwert. Dagegen sind bezeichnend die hohen Helmbüsch der Krieger, der goldene Adler, der als Feldzeichen ein Zelt ziert, und ein auf der Schulter eines Römers liegendes Liktorenbündel. Das Bild ist ohne Leben; in einzelnen Posen erstarrt stehen die Gestalten da, kleinere Details sind nicht ausgearbeitet, doch ist das »typisch Römische« hervorgehoben. Dem Adler, den Speeren und den Liktorenbündeln sind wir im Text der Römerdramen oft begegnet, und wir sehen hier bestätigt, daß sie im 18. Jahrhundert als Sinnbilder für das Römertum angesehen wurden. Das Bild beweist wie die Dramentexte, daß jene Zeit die Antike zwar als historische Vergangenheit, als etwas im Vergleich zur Gegenwart anders Geartetes betrachtete, daß aber die Ideen über das »Anderssein« sehr oft vage waren und sich in einigen Clichés erschöpften.

Noch unbestimmter in den Einzelheiten ist das Titelbild zu Lées »Rival Queens«. Alexander der Große ist als einzige Gestalt zu sehen; er trägt denselben Überwurf wie die Römer im Bild zu »Scipio Africanus«, dazu Sandalen, ein Panzerhemd und auf dem Kopf einen Lorbeerkranz. Das Panzerhemd, dessen Material man nicht erkennen kann, ist historisch »neutral« und könnte ebensogut dem 17. nachchristlichen wie dem vierten vorchristlichen Jahrhundert angehören. Lorbeerkranz, Sandalen und togaähnliches Gewand weisen dagegen eindeutig auf die Verschiedenartigkeit des (griechischen) Stoffes hin, sind jedoch eher der römischen Sphäre entnommen. Auch dieses Bild bestätigt die an Hand der Dramentexte gemachten Beobachtungen: kein wesentlicher Unterschied zwischen römischer und griechischer Geschichte, unpräzise Vorstellungen über die Antike, keine Differenzierung zwischen einzelnen Perioden der antiken Geschichte, aber eindeutiges Bewußtsein des »Andersseins«.

VIII. Historisch korrekte Details in ihrem Verhältnis zu jenen Elementen, die in den einzelnen Dramen den historischen Sinn beeinträchtigen

Will man verbindlich auf einen im einzelnen Dramatiker vorhandenen Sinn für historische Gegebenheiten schließen, muß man nicht nur die Anzahl der geschichtlich echt wirkenden Ausdrücke feststellen, sondern auch untersuchen, wie weit diese durch zeitgenössische Anspielungen, Tendenzen künstlerischer Art, die dem historischen Kolorit entgegenstehen, sowie einfache Anachronismen in ihrer Bedeutung vermindert, ja neutralisiert werden. Verwendet ein Dramendichter zwar nur eine

mittelgroße Anzahl von Elementen, die dem Stoff historisch gerecht werden, vermeidet dafür aber jegliche Anachronismen und aufdringliche, nur oberflächlich verhüllte Hinweise auf politische, kulturelle oder religiöse Verhältnisse seiner eigenen Zeit, so billigen wir ihm eher ein gewisses Verständnis für die Historie zu, als einem Verfasser, der neben zahlreichen geschichtlich richtigen Ausdrücken auch eine Menge Anachronismen und eindeutige Zeitideen in sein Drama aufnimmt.

Neben einigen extremen Fällen auf beiden Seiten, nämlich einerseits Dramen in der Art Jonsons, Mays und von Crownes «Destruction of Jerusalem», anderseits solchen Werken, die keine nennenswerten historisch angemessenen Einzelheiten enthalten und die deshalb hier auch nicht mehr erwähnt werden sollen, gibt es die große Masse jener Tragödien, die zwar eine Reihe im Sinne unseres Themas positiver Punkte besitzen, diese aber zum Teil nur wenig, zum Teil ziemlich stark beeinträchtigen.

So findet sich eine Gruppe von Werken, die derart von anachronistischen Einzelausdrücken, politischen Gegenwartsanspielungen oder Konzessionen an den Publikumsgeschmack durchsetzt sind, daß der Sinn für ein historisches Kostüm in ihnen kaum zutage tritt. Ende des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts sind diese Fälle weniger häufig als im 18. Immerhin gibt uns Richards in seinem Drama «Messalina» ein Beispiel dafür. Er erwähnt Wörter wie «Teufel», «Bücher», «Pistolen», «Hobo», «Violine», «Tennis» «(Kirchen-)glocke», erfüllt Begriffe der antiken Religion mit christlichen Vorstellungen — so sagt Messalinas Mutter Lepida, die Seelen seien «*crown'd in flames, tumbling descend to dreadful Orcus' cell . . . to fry in those blue flames of fear for ever . . .*» (II, 1, 44) — und bietet dem Betrachter ein so sensationelles Bild von Grausamkeiten, Gewalttaten und Ausschweifungen, daß die paar historisch richtigen Ausdrücke wie «Sesterz», «Vestalin», «Jupiter», «chariot» aus dem Bewußtsein des Zuschauers verdrängt werden. Jedenfalls muß der Gedanke, das ganze Drama mit einem geschichtlich überzeugenden Hintergrund zu versehen, Richards fernelegen haben.

In der Restaurationszeit treten ähnlich geartete Stücke öfters auf. So ist Drydens «Tyrannic Love, or the Royal Martyr» derart von der Tendenz, die christliche Religion in ihrer Überlegenheit gegenüber der römischen Götterlehre darzustellen, beherrscht, daß bei der Betrachtung des gesamten Werkes einige speziell auf die römische Zeit hinweisende Wörter nicht mehr zur Geltung kommen. Dasselbe gilt für Howards «Vestal Virgin», dessen ausschließlicher Zweck die Darstellung einer Liebeshandlung und einiger Greuelszenen ist und das mehrere Anachronismen (z. B. «Schießpulver», «Teufel») aufweist, sowie für Lees «Gloriana, or the Court of Augustus Caesar», einer weiteren Darstellung der unsittlichen römischen Kaiserzeit um ihrer Greuel und Sensationen willen.

Die meisten Dramen dieser Art entfallen auf das 18. Jahrhundert. Ein besonders krasser Fall ist Murphys «Arminius». Der Verfasser erwähnt einerseits germanische Schlösser, Kriegstrompeten und Säbel, stellt das ganze Stück unter den politischen Gegensatz zwischen England und Frankreich, wobei die Germanen als zukünftige Engländer angesehen werden, die Gallier aber als rabenschwarze Verräter und Meuchelmörder auftreten, und schließt das Werk mit einer Prophezeiung des sterbenden Arminius über die kommende Vereinigung von Sachsen und Briten und einer Warnung vor den Galliern — «*a hord of savages, freebooters, murderers*» (Schlußzene) —, wobei noch Montesquieus «Esprit des Lois» zitiert wird. Andererseits verwendet Murphy unzählige Tacitusstellen als Belege für den Verlauf der Handlung und geht so weit, alle germanischen Flüsse mit lateinischen Namen aus der «Germania» zu versehen. Angesichts der Zeittendenz, der Anachronismen und der ganzen inneren Unwahrheit des historischen Kostüms können wir aber nicht auf ein großes Verständnis Murphys für die Historie schließen.

Der gleichen Tendenz wegen gilt dies auch für Patersons «Arminius», einer einseitig zeitgenössisch-christlichen Färbung des Stoffes wegen für Mrs. Manleys «Lucius, the First Christian King of Britain», und um seiner völlig in der Moral und Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts verhafteten Handlung willen für Hills «Roman Revenge».

Eine weitere Gruppe von Dramen weist zwar wenig oder keine Anachronismen und zum Teil eine größere Anzahl geschichtlich richtiger Einzelheiten auf, enthält auch nicht allzu viel an zeitgenössischem Gedankengut, läßt jedoch einen historischen Sinn der Verfasser wegen ihrer künstlerischen Gestaltung, die allzu sehr vom Publikums- und Zeitgeschmack beeinflußt ist, wenig wahrscheinlich erscheinen. In der elisabethanischen Epoche und der darauf folgenden Zeit bis 1640 sind dies Massingers Drama «The Virgin Martyr», das außerdem eine einseitige christliche Tendenz enthält, die «Monarchic Tragedies» von Sir William Alexander, die Seneca als Vorbild haben, Beaumont und Fletchers «Tragedy of Valentinian», das zudem Anachronismen wie «*saints*», «*breeches*», «*angels*», allerdings auch mehrere historisch echte Ausdrücke enthält, und Websters «Appius and Virginia», das auch eine Satire auf zeitgenössische Umstände einschließt. In der Zeit zwischen 1660 und 1700 sind es jene Dramen, die einen extremen Stil der «*Heroic Tragedy*» verwenden, wie Lees «Rivas Queens», Otways «Caius Marius» und Hopkins' «Boadicea», welche keinen überzeugenden Beweis historischen Verständnisses ihrer Verfasser liefern.

Am meisten solcher Stücke hat wiederum das 18. Jahrhundert hervorgebracht. Hier ist der Geist der moralischen, abstrakten — Ehre, Tugend und Freiheit verherrlichenden — Tragödie so stark, daß das historische Kostüm manchmal weitgehend verborgen bleibt. Dennis' «Appius and

Virginia», Beckinghams «Scipio Africanus», Youngs «Busiris» und «The Brothers», Frances Brookes «Virginia» und zwei Tragödien Homes, «Agis» und «The Siege of Aquileja», gehören zu diesen Werken.

Bei der Mehrzahl der Dramen, die einen Stoff der antiken Geschichte behandeln, sind die historisch echten Ausdrücke jedoch nicht in so starkem Maße von entgegengesetzten Elementen in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Allerdings enthalten auch diese Tragödien zeitgenössische Ideen aller Art, wie das beim Drama, das Leben in sich hat, der Fall ist; sie mögen auch einzelne Szenen einschließen, die durch den zeitbedingten Publikumsgeschmack beeinflusst sind, aber diese Elemente treten im Gesamtbild nicht aufdringlich hervor und verringern die Bedeutung des historisch korrekten Materials nicht wesentlich. Zudem erscheinen in ihnen nur wenige oder gar keine offensichtlichen Anachronismen. Ihre Verfasser haben also auf die historischen Gegebenheiten so weit Rücksicht genommen, als sie es dem Werk zugestehen konnten.

Chapmans «Caesar and Pompey» ist ein typisches Beispiel dieser Art für das elisabethanische Zeitalter. Neben seinen zahlreichen Hinweisen auf die römische Antike (wir zählen sechzehn Einzelheiten aus den Gebieten der Religion, Kultur, des Militärwesens, Staatslebens, darunter solche, die nur selten erscheinen, wie die Hinweise auf Platon und eine historische Philosophie, ferner auf die Tatsache, daß hervorragenden Römern Statuen errichtet wurden) enthält das Drama nur zwei Anspielungen auf nichtantike Verhältnisse («Engel», «Buch»). Wohl läßt der Verfasser seine eigenen Gedanken über viele gelehrte Fragen in das Stück einfließen, doch wirken diese, anders als etwa direkt auf aktuelle Probleme hindeutende Anspielungen oder religiöse und staatspolitische Tendenzen, gegenüber dem geschichtlich korrekten Teil nicht störend. Ähnliches gilt für Daniels «Cleopatra», Lodges «Wounds of Civil War», das im gesamten historisch korrekt wirkt, aber in jenen Szenen, die in der Art der komischen Volksbühne mit Clown und derben Späßen gehalten sind, völlig aus diesem Rahmen fällt, Marstons Sophonisbedrama und Mays Cleopatratragödie, obwohl diese dem Publikumsgeschmack in der Darstellung der Liebe zwischen Antonius und Cleopatra stark entgegenkommt.

Die Restaurationszeit brachte mit Lees Nerodrama ein Werk hervor, das einerseits sehr viel zu einem dem Stoff gemäßen Kolorit beiträgt, andererseits durch die Behandlung in der extremen Art der «*Heroic Tragedy*» Zweifel am echten, wenn auch beschränkten historischen Verständnis seines Verfassers aufkommen läßt. Andererseits ist Hemings' «The Jew's Tragedy» in dieser Beziehung viel zurückhaltender, besitzt auch keine Anachronismen, sodaß sein historisches Kostüm, vor allem die Kultszene am Beginn, gut zur Geltung kommen kann. Man erkennt in diesem Drama ein Dutzend historisch glaubwürdiger Elemente, darunter

die religiösen Gegensätze zwischen Juden und Römern. In entsprechender Weise lassen sich auch die anonymen Tragödien «M. T. Cicero» von 1651 und «Romulus and Hersilia» (1682), ferner Drydens «Cleomenes» und Crownes «Caligula» charakterisieren. Weniger Beispiele dieser Art liefert das 18. Jahrhundert; immerhin ist hier Frowdes Drama «The Fall of Saguntum» zu nennen, das neben vierzehn Anspielungen auf die antike Religion und Kultur (Hemings erwähnt neben Jonson als einziger die Möglichkeit, daß Provinzen als Belohnung verdienten Männern zur Verwaltung gegeben werden konnten) keine anachronistischen Tendenzen zeigt, mit Ausnahme der hochpatriotischen Schlußzene. Auch in Mary Latters «The Siege of Jerusalem» und Irelands «Mucius Scaevola» ist der Wert der historisch überzeugenden Elemente nur wenig vermindert. Daneben aber gibt es noch eine Reihe von solchen Dramen, in denen Anachronismen sozusagen gänzlich vermieden sind und deren häufig verwendete Mittel zur Zeichnung eines antiken Kolorits nur wenig von zeitgenössisch bedingten Ideen beeinträchtigt werden. Wohl ist den Verfassern in ihren Werken die Historie nicht erstes Anliegen, aber sie bringen ihr bestimmt Verständnis entgegen. Massingers Drama «The Roman Actor», das auf dem von Sueton geschilderten Leben Domitians basiert, ist teilweise im Stile der Seneca'schen Stücke gehalten und enthält eine Anzahl von Klassizismen, die kaum dem historischen Sinn des Verfassers entspringen. Daneben fügte aber Massinger sechsundzwanzig Details, die auf das römische Leben hinweisen, bei, die zusammen ein lebhaftes Bild des alten Rom zur Kaiserzeit ergeben. Eine einzigartige Wirkung erzielt der Dichter durch die Darstellung einiger lateinischer Possen aus der Zeit, in welcher die Haupthandlung spielt. Die Ausschnitte aus diesem speziellen Gebiet der römischen Bühnenkunst bieten dem Betrachter zusammen mit den von keinen zeitgenössischen Anspielungen oder Anachronismen gestörten Hinweisen auf Triumphzüge, Götterbilder, verschiedene römische Gottheiten und ihre Tempel, auf römisches Staats- («*lictors*», «*tribunes*») und Militärwesen («*centurion*»), Domitian kehrt von einem Feldzug in Germanien zurück) eine historisch überzeugende Ansicht der behandelten Epoche. In gleicher Weise gelingt es Nabbes in «Hannibal and Scipio», eine im wesentlichen echte Darstellung einer Episode der römischen Geschichte zu geben; auch hier beeinträchtigen weder Anachronismen noch Gegenwartsanspielungen das Gesamtbild, wenn auch die Zahl der Ausdrücke, die dem historischen Kostüm entsprechen, nur halb so groß ist wie in Massingers Stück.

Die Restaurationszeit weist ebenfalls einige Dramen dieser Art auf. Bancrofts «Sertorius» ist frei von politischer, religiöser, moralischer oder staatstheoretischer Tendenz und enthält keine anachronistischen Einzelausdrücke, dafür aber siebzehn verschiedene Hinweise auf Teile der römischen Religion und Kultur, sowie des Wehrwesens und der staatlichen

Einrichtungen; neben auch in anderen Dramen häufig vorkommenden Wörtern sind es hier vor allem die vielen Götternamen, die Darstellung der römischen Härte und eine Ritualszene im 2. Akt, die dem Zuschauer ein gutes Bild der behandelten Zeit vermitteln. Ähnlich ungehindert wirken die historisch echten Elemente in Lees Sophonisbetragödie, Drydens «All for Love» und Sedleys «Anthony and Cleopatra», sowie in zwei weiteren Dramen Lees, «Mithridates» und «Lucius Junius Brutus».

Auch aus den sehr zahlreichen historischen Dramen des 18. Jahrhunderts ragen einige Werke wegen ihrer Zurückhaltung in der Betonung von Zeittendenzen hervor. In Thomsons «Sophonisba» gibt schon das Vorwort Zeugnis vom Willen des Dichters, den geschichtlichen Gegebenheiten gerecht zu werden, und der Text bestätigt diese Aussage. Das historische Kostüm — dreizehn verschiedene Details, darunter der Hinweis auf die Verschiedenartigkeit der antiken Ehegesetze im Verhältnis zwischen Sophonisbe, Syphax und Massinissa — wird nicht durch an die Gegenwart Thomsons gebundene Elemente beeinträchtigt. Die beiden Römerdramen Cibbers, «Perolla and Izadora» und «Caesar in Egypt», Francis' «Constantine» und Cumberland's «The Banishment of Cicero» bringen ihre Mittel zur Schaffung eines geschichtlichen Kolorits ebenso unvermindert zur Geltung.

Wenn wir die in den Kapiteln I bis VII vom Zusammenhang des einzelnen Werkes losgelösten Einzelheiten wiederum in das Gesamtbild der Dramen hineinstellen und mit den negativ auf sie einwirkenden Elementen vergleichen, ergibt sich ein zuverlässiges allgemeines Urteil über den historischen Sinn jener Dramatiker, die Stoffe aus der Antike behandeln. Bei einigen wenigen Tragödien, vor allem Jonsons «Sejanus» und «Catiline», Mays «Julia Agrippina», Crownes «Destruction of Jerusalem» und Massingers «Roman Actor» ist die Frage nach dem Vorhandensein eines konsequenten historischen Sinnes unbedenklich zu bejahen. Andere Dramen wiederum schenken dem historischen Kolorit fast gar keine Beachtung. Die große Masse der Werke, welche sich zwischen diesen extremen Punkten halten, ist zwar grundsätzlich in den zeitgenössischen Ideen behaftet, geht aber am Problem des geschichtlich korrekten Kostüms nicht achtlos vorbei. Es gibt unter ihnen sogar solche, bei denen das Verständnis für die Geschichte stark in den Vordergrund tritt und den Gegenwartseinflüssen erfolgreich entgegenwirkt. Doch zeigt sich dieses Verständnis nur an einzelnen Stellen, nicht in einer umfassend gestalteten Gesamtheit des einzelnen Dramas. Die historisch angemessenen Einzelpunkte werden zweifellos in vielen Fällen aus dem Wortschatz der Quellen — direkt oder indirekt sind dies immer die römischen Geschichtsschreiber und Dichter — unbesehen übernommen, in manchem Stück jedoch weiter ausgearbeitet und mit vollem Bewußtsein ihrer Bedeutung verwendet.

B. Altbritische Stoffe

Während die Verfasser der Dramen mit antiken Stoffen aus den reichen Quellen der klassizistischen Schulung schöpfen, befinden sich diejenigen, die Motive aus der vornormannischen Geschichte Englands behandeln, in einer anderen Lage *). Aus dieser Zeit stehen ihnen nur wenige Quellen zur Verfügung, und sie sind auf die Mitteilungen über Britannien im «Agricola» und in den Annalen des Tacitus sowie in den Kaiserbiographien Suetons angewiesen. Dies bewirkt, daß den Dramatikern eine feste Grundlage für den Stoff fehlt, sodaß sie seinen historischen Gegebenheiten nur wenig gerecht werden können.

Es sei ferner vorausgeschickt, daß innerhalb des Gesamtbildes dieser Dramen auch deshalb nur sehr wenige Anzeichen eines historischen Verständnisses zum Vorschein kommen, weil Werke dieser Art samt und sonders von den englischen Dramatikern aus patriotischen Gründen auf die Bühne gebracht wurden und fast ausschließlich die jeweilige Lage Englands in der Gegenwart im Auge hatten. Ganz einseitig erscheinen die alten Briten und Angelsachsen als Patrioten. Alle Völker, die in England je einmal Fuß faßten, wie Römer, Dänen, Normannen, erhalten die Rolle der Bösewichter und Verräter. In den beiden Arminiusdramen werden die Germanen anstelle der Bewohner Britanniens als Gegner der Römer oder Gallier verherrlicht.

Wie bei den Tragödien mit antikem Stoff ist es auf dem Gebiet der *Religion*, wo die Dramenverfasser am ehesten einen Unterschied zwischen der dargestellten und ihrer eigenen Zeit sehen und im Text zum Ausdruck kommen lassen.

Götternamen und Hinweise auf ein vorchristliches Britannien finden sich in sieben Dramen. Germanische Gottheiten sind meist mit Namen genannt, während die Einwohner Britanniens ihre Götter unter einem Sammelbegriff anrufen. Nur in Glovers «Boadicea» (1753) ist der Name einer keltischen Gottheit genannt. Die Heldin des Dramas erwähnt die keltische Siegesgöttin Andate mehrmals. Am Anfang des Stückes sagt sie einmal:

«May stern Andate, war's victorious goddess,
Again resign me to your impious rage
If e'er I blot my suff'rings from remembrance» (I, 1, 5).

*) Auch zwei Arminiusdramen sind eingeschlossen. Die Boadicedramen sind mit Elementen aus der römischen Sphäre gemischt, weshalb sie nur teilweise in die Gruppe dieser Tragödien fallen.

In Nicholas Rowes Drama «The Royal Convert» (1707), das ein Liebesthema aus der Zeit und in der Umgebung Hengists behandelt, werden Wodan, Freya und Thor genannt. Der germanische Götterfürst wird einmal in einem Fluch erwähnt — «*by Woden*» (I, 1, 5) —, und Thor wird entsprechend der germanischen Mythologie als Schleuderer des Blitzes dargestellt: Offa, der Helfer Hengists, gebraucht seinen Namen in einem Kraftausdruck: «*by mighty Thor who wields the thunder . . .*» (I, 1, 8). In einer Szene des vierten Aktes werden dann dem Zuschauer die Abbilder Thors, Wodans und Freyas gezeigt, wie sie einen sächsischen Tempel zieren. Hengist hat kurz vorher die «*Saxon gods*» (III, 1, 30) genannt, und Rowe führt sie uns hier namentlich vor. Alexander Bicknell ließ 1788 ein Drama «The Patriot King, or Alfred and Elvida» erscheinen, welches eine Heldentat des christlichen Königs Aelfred im Kampfe gegen die heidnischen Dänen im Mittelpunkt hat. Die Dänen erwähnen, gleich wie Hengist und die Sachsen in Rowes Stück, drei Hauptgottheiten der Germanen: Wodan in I, 1, 3, Thor und Freya (diese in der Form «Friga») in I, 1, 2.

Neben dieser individuellen Nennung einzelner Gottheiten in nur drei Dramen erscheinen in vier weiteren Werken die Kollektivbegriffe «*gods of Britain*» und «*gods of Germany*». Auch den Verfassern dieser Werke ist die Tatsache bewußt, daß zur Zeit, da die Handlung ihres Stoffes spielt, das Christentum in Britannien, resp. Germanien, noch nicht herrschte, doch fehlen ihnen für genaue Details das antiquarische Interesse und vor allem umfassende Quellen. Daß sie jedoch an den Anspielungen auf die Verschiedenheit der damaligen Religion festhalten, zeugt für ihre Achtung vor geschichtlichen Tatsachen. Für Beaumont und Fletcher ist in «Bonduca» (1614?) die Bezeichnung «*Roman gods*» und «*gods of Britain*» geradezu das Hauptmittel, Römer und Briten zu unterscheiden. Auch Glover, der dasselbe Thema behandelt, läßt einen Verbündeten der Boadicea die Götter seines Landes unter dieser Bezeichnung um Hilfe anflehen. Der Ausdruck «*gods of Britain*» dient demnach den Verfassern als Ausdruck des Gegensatzes zu den Göttern der römischen Eindringlinge. Dasselbe gilt für Arthur Murphy in «Arminius» (1798 gedruckt). So wie die Boadiceadramen stofflich römischen Geschichtsschreibern verpflichtet sind, beschreibt Murphy die germanische Sphäre vom Standpunkt der «Germania» Tacitus' her und nennt deshalb die germanischen Gottheiten mehrfach «*gods of Germany*».

Einzelheiten des Kultes, wie sich die Dramatiker ihn vorstellten, vermitteln wiederum zwei Boadiceatragödien und Rowes «Royal Convert». Sowohl Beaumont und Fletchers «Bonduca», als auch Hopkins' «Boadicia» enthalten Ritualszenen, die wohl gewisse Anklänge an entsprechende Szenen in Dramen mit römischen und griechischen Stoffen besitzen, aber an die britischen Gottheiten gerichtet sind und ihre Besonder-

heiten haben. So werden in beiden Dramen die im Rahmen dieser Kult-handlungen auftretenden Priester der keltischen Tradition entsprechend Druiden genannt. Im Drama «Bonduca» erleben wir anfangs des dritten Aktes eine feierliche Opferhandlung, während der die Druiden singen, eine Tochter Boadiceas Blumen auf den Altar streut und aus einer dort brennenden Flamme auf den Verlauf des Kampfes mit den Römern geschlossen wird; da die Flamme schön himmelwärts lodert, erwarten die Briten die Unterstützung der ihnen gnädig gesinnten Götter. Die Fürstin richtet darauf ein inniges Gebet an diese — «*Ye powerful gods of Britain*» (III, 1, 57) — und erfleht für den bevorstehenden Krieg gegen die Eindringlinge ihre Hilfe. Während die Briten konsequent ihre eigenen Götter anrufen und verehren, nennen die Römer ebenso folgerichtig die ihrigen. Die religiösen Verhältnisse dienen hier als Mittel, zwischen den beiden Völkern zu differenzieren. Hopkins beschreibt in der Tragödie «Boadicia» eine ähnliche Szene. Die Vorliebe für effektvolle Einzelheiten mag hier allerdings ebenso sehr mitgewirkt haben wie der Wille, ein historisches Kolorit zu zeichnen. Wiederum befinden wir uns in einem Tempel mit Altar und Druiden, es werden Ochsen geopfert, und auch hier fehlt das Omen nicht: ein Adler, das Sinnbild Roms, verbrennt in der Asche des Opfersteins, was bedeutet, daß die Götter den Gegnern der Briten ungünstig gesinnt sind. Außer den keltischen Priestern und dem Vorzeichenkult sind alle diese Elemente einer rituellen Handlung auch in Rowes «Royal Convert» vorhanden. Ende des dritten und anfangs des vierten Aktes finden sich einige Anspielungen auf den religiösen Kult der Sachsen. Ein Sohn Hengists, der sich zum Christen bekehrt hat, soll auf einem Altar den Göttern zum Opfer gebracht werden, damit diese über sein Vergehen besänftigt würden. Tempel und Altar sind dann im folgenden dargestellt, dazu die oben erwähnten Götterbilder. Wie sehr dies am Äußerlichen haftet, zeigt eine Szenarbemerkung Rowes; als er diese Einzelheiten beschreibt, erklärt er sie als Teile des sächsischen Aberglaubens («*according to the superstition of the ancient Saxons*»). Der Verfasser ergreift Partei gegen diesen Glauben und betrachtet ihn nicht sachlich als Religion in ihrem eigenen Recht. Andererseits hat er trotz der einseitig christlichen Tendenz nicht gänzlich auf Andeutungen historisch gerechtfertigter Einzelheiten verzichtet. Ein weiterer, etwas anders gearteter Hinweis auf den Aberglauben der Bewohner der englischen Inseln kommt in Cumberland's «The Battle of Hastings» (1778) vor, das den Kampf der tapferen Angelsachsen gegen die unrechtmäßig eindringenden Normannen schildert. Ein schottischer Wahrsager prophezeit den bösen Ausgang der kommenden Auseinandersetzung durch die Deutung einiger Omina, die nicht näher beschrieben werden (III, 1, 39).

Eine weitere Einzelheit deutet allerdings in der Richtung auf ein historisches Verständnis hin, doch liegt ihr im wesentlichen eine nichthisto-

rische Absicht zugrunde, nämlich der mehrfach dargestellte Gegensatz von Heiden und Christen. Die Dramen «The Lovesick King» (1605) von Antony Brewer, «The Royal Convert» von Rowe und «The Patriot King» von Bicknell sind insofern Parallelen zu früher charakterisierten Werken wie Drydens «Virgin Martyr» und Francis' «Constantine», als die Gegner des Christentums in ihnen flüchtig beschrieben sind, damit dieses durch den Kontrast stärker hervorgehoben wird. Das Resultat scheint jeweils historisch überzeugend, die Tendenz jedoch, die es bewirkt, ist primär unhistorisch.

Brewer, dessen Drama «The Lovesick King» zur Zeit Knuts des Großen spielt, beschreibt die dänischen Eroberer der Stadt Winchester als teuflische Heiden, denen jede Missetat zuzutrauen ist. Der ausschweifende Charakter ihres Königs bildet das hauptsächliche Motiv der Handlung. Sie erwähnen ihre Götter (z. B. I, 1), ohne diese jedoch einzeln zu nennen. Ihre Gegner, die Angelsachsen, sind als fromme Christen gesehen; in ihrem Bereich spielen Klöster, Kerzen, ein Abt und eine Nonne die größte Rolle. Auf ähnliche Weise wirkt der Gegensatz zwischen heidnischen und christlichen Sachsen in Rowes «Royal Convert». Die Heiden und ihre Anhänglichkeit an Wodan, Thor, Freya sind konsequent von den Christen geschieden, welche nicht nur durch ihre Tugend und ihr märtyrerhaftes Festhalten am Glauben, sondern auch durch die Erwähnung Heiliger, der Engel und Schutzengel gekennzeichnet sind. Parallel zur patriotischen geht dieselbe christliche Tendenz in Bicknells «Patriot King»; einem Anfangserfolg der Dänen steht der endgültige Sieg König Aelfreds und des Christentums entgegen. Die Dänen sind sich des Religionsunterschiedes bewußt; sie nennen ihre Gegner «*Christian dogs*» und erwähnen die drei germanischen Hauptgottheiten. Die Angelsachsen Aelfreds dagegen äußern sich über die Engel (z. B. II, 1, 15), und einer von ihnen nennt den Namen Gottes (IV, 5, 45).

Da andere Dramen wie Hugh Downmans «Editha» (1784) und John Penns «The Battle of Eddington, or British Liberty» (1797) ebenfalls das Thema der Auseinandersetzungen zwischen Dänen und Angelsachsen behandeln, den religiösen Gegensatz aber nicht berühren, läßt sich vermuten, seine Darstellung bei Brewer, Rowe und Bicknell sei unter anderem auch vom historischen Sinn verursacht worden, auch wenn die zeitgenössische Tendenz im Vordergrund stand.

Im Vergleich mit den Dramen, welche Motive der antiken Geschichte behandeln, erscheinen hier unvergleichlich viel weniger historisch korrekte Einzelzüge. Wo solche vorkommen, sind sie zudem vage gehalten, und über vier Götternamen, Anrufung der britischen einheimischen Gottheiten und Hinweise auf einige Gebräuche des keltischen oder germanischen Kultes in vier Dramen gehen die Dramatiker nicht hinaus. Die Tendenzen ihrer eigenen Zeit sind in den Werken so stark, daß wir er-

staunt sind, überhaupt historisch richtige Details anzutreffen. Umso höher sind diese zu bewerten, und da von sechzehn Tragödien bloß sieben die religiösen Verhältnisse der britischen Vergangenheit andeuten, steht fest, daß deren Verfasser nicht allgemeine Formeln verwendeten, sondern selbständig einige Elemente beifügten, die ihnen dem historischen Stoff angepaßt schienen.

Neben Anspielungen auf die Religion der alten Briten und Germanen finden sich noch vereinzelte Hinweise auf *Sitten und Gebräuche*, sowie auf Teile des *Militärwesens*.

Murphys «Arminius» enthält im Ausdruck «*bard*» einen Hinweis auf die Gestalt des keltischen Sängers oder germanischen Rezitators, der allerdings auch in Werken mit zeitgenössischen Stoffen vorkommt. In der Art, wie Murphy die Barden auftreten läßt, handelt es sich jedoch um eine historische Tatsache: der Beschreibung Tacitus' in der «Germania» folgend, läßt der Dramatiker dem germanischen Heer Frauen und Barden in den Kampf nachziehen.

Im gleichen Stück erfahren wir ein Detail der germanischen Hochzeitsbräuche, ebenfalls den Aufzeichnungen des Tacitus entnommen. Eine Stelle in «*De origine, situ, moribus ac populis Germaniae*», welche ausagt, daß die germanischen Frauen Kriegsutensilien in die Ehe mitbrachten — Murphy zitiert sie ausführlich aus dem Originaltext —, veranlaßt den Verfasser, im dritten Akt eine germanische Braut folgendermaßen sprechen zu lassen:

«Our nuptial rites instructed me in all
The rigid duties of a German wife.
The sword, the shield, the spear, the other gifts,
Were the firm bonds of our connubial union».

Wenn wir diese Stelle losgelöst vom Rest des Dramas betrachten, erkennen wir in ihr bestimmt ein Verständnis Murphys für die spezifisch geschichtlichen Aspekte des von ihm gestalteten Stoffes.

Waffen und Feldzeichen der Briten und Germanen werden in einigen Dramen erwähnt. Glover bezieht sich im Drama «*Boadicea*» auf die mit sichelförmigen Haken versehenen Kampfwagen der Briten, wenn er Boadicea einem Gesandten der Römer zurufen läßt:

«Tell them (den Römern), I come, Boadicia . . .
To roll her chariot o'er the firmest ranks» (I, 1, 6).

Bicknells «*The Patriot King*» enthält einen Versuch zur Andeutung eines historischen Kolorits in der kurzen Beschreibung eines dänischen Feldzeichens. Dem Dänenheer, das mit König Aelfred die entscheidende Schlacht schlagen soll, wird eine Standarte vorausgetragen; «. . . *magical*

standard on which is embroidered the figure of a raven», führt eine Szenarbemerkung an (V, 8, 60). Nach der Ansicht Bicknells ist diese Standarte durch dänische Hexen verzaubert, was er durch die Darstellung verschiedener Zauberer und Gestalten der nordischen Mythologie, die dem Heer der Dänen Hilfe leisten sollen, bekräftigt. Damit beweist der Verfasser, daß ihm an der Betonung des historischen Kostüms gelegen ist. Wiederum aber wird diese Art historischen Sinnes abgeschwächt durch die Tendenz, dem heidnischen Spuk die christliche Religion als etwas Überlegenes entgegenzustellen.

An Waffen und Kriegsgeräten sind in Dramen mit altbritischen Stoffen genannt: Pfeile (in Bicknells «Patriot King» zusammen mit Bogen, in Beaumont und Fletchers «Bonduca» und Murphys «Arminius»), Schild (Cumberlands «Battle of Hastings», Murphys «Arminius»), Speer (Murphys «Arminius») und Streitaxt (Cumberlands «Battle of Hastings»). Keines dieser Kriegsgeräte ist jedoch spezifisch keltisch oder germanisch und dient mehr einer allgemeinen als einer historischen Ausstattung der Stücke. Dagegen deutet das Titelbild zu einer 1788 gedruckten Ausgabe von Bicknells «Patriot King» darauf hin, daß sich das 18. Jahrhundert die Angelsachsen als von der eigenen Zeit verschieden, wenn auch einfach als allgemein «mittelalterlich» vorstellte. König Aelfred steht mit einigen Genossen vor dem Betrachter; er und seine Gefährten tragen Schienenpanzer, Helme mit riesigen Federbüschen, dazu Lanzen, Schilde und Schwerter. Wir würden das Bild heute als phantastisch bezeichnen, doch stellt es in den Augen der Leute des 18. Jahrhunderts die typischen «britischen Krieger» vor, die zwar vom 9. bis 15. Jahrhundert gleich aussehen mögen, aber von der eigenen Zeit klar unterschieden sind. Die Zeichnung zeigt also, daß mit den Worten «*Speer*» und «*Schild*» sehr wohl historisch richtige Vorstellungen verknüpft sein können.

Eine Unterscheidung in bezug auf Waffen zwischen Römern und Briten, resp. zwischen Römern und Germanen, in den Boadicea- und Arminiusdramen ist nur in Glovers «Boadicea» (Sichelwagen der Briten) angetönt.

Die kriegerische Härte und Freiheitsliebe der Römer, wie sie in so vielen früher beschriebenen Dramen auftrat, hat sich in den Boadicea- und Arminiustragödien auf jene Völker übertragen, denen die Sympathien der Dramatiker gehören. Boadicea und Arminius verkörpern nun diese Ideale, die sonst den Römern zugedacht werden, doch ist dies nicht mehr vom historischen Sinn, sondern nur noch von der patriotischen Tendenz bewirkt. Als Spezialfall dieser allgemeinen Erscheinung ist das Ins-Schwert-Fallen der britischen Heerführer Cassibelan (in Hopkins' «Boadicia») und Dumnorix (in Glovers «Boadicea») anzusehen; diese Art des Selbstmords hat sich demnach aus der antiken Sphäre auf die altbritische übertragen.

Wie wir gesehen haben, stehen den Dramenverfassern für Geschehnisse und Zustände der keltischen und germanischen Geschichte nur sehr dürftige Quellen zu Gebote. Wo sich diese Sphäre mit der römischen berührt, können die Dichter einige Einzelheiten aus den römischen Geschichtsschreibern entnehmen; in allen anderen Fällen genügt die Kenntnis einiger weniger Hauptfakten, da der historische Stoff nur Kostüm für die Darstellung von Zeittendenzen ist. Murphy hat als einziger auf diesem Gebiet seine Quelle genau studiert, und sein exakter Gebrauch davon zeugt von echtem historischem Sinn. Auch Thomas Rymer behauptet in der Vorrede zu seinem Drama «Edgar, or the English Monarch» (1678 gedruckt), historische Vorlagen benützt zu haben. Wenn Rymer sagt: «*The histories examined, nothing in the fable can seem romantic or affected*», so bezieht sich das Wort «*histories*» auf William von Malmesbury, den er tatsächlich als Quelle benützt hat. Außer ein paar nackten Tatsachen hat der Verfasser aber aus dieser Vorlage nichts gewonnen, sodaß in «Edgar» nirgends ein historisch echtes Kolorit zu sehen ist.

Aus der Benützung der Quellen können wir also mit einer Ausnahme nicht auf weitere Anzeichen historischen Sinnes schließen.

Die Anzahl aller historisch korrekten Elemente in den Werken, die ein Motiv der englischen Frühgeschichte dramatisch behandeln, ist demnach sehr klein. Doch muß jenen Dramatikern, die wie Hopkins, Rowe, Cumberland, Bicknell und Murphy solche Hinweise in ihre Werke aufnahmen, verglichen mit der größeren Anzahl Dramenverfasser, die nichts derartiges anführen, Sinn für ein historisches Kolorit zugesprochen werden. Die Anspielungen auf die keltische und germanische Religion oder Mythologie (Götternamen, Opferaltäre, Druiden, Kultszenen, Aberglaube), die Erwähnung von Barden und germanischen Hochzeitsgaben, die Hinweise auf militärische Ausrüstung und, nur bedingt aus historischem Sinn zu erklären, auf den Gegensatz zwischen heidnischen Dänen und christlichen Angelsachsen werden an Zahl von Anachronismen, besonders aber von Gegenwartstendenzen und Konzessionen an den Publikumsgeschmack weit übertroffen. Ihrer Bedeutung als historisch korrekten Elementen, aus dem Bewußtsein der Verfasser von der Verschiedenheit vergangener Epochen entstanden, tut dies aber keinen Abbruch.

D. Dramen mit Stoffen aus der exotischen Geschichte

Tragödien, deren Stoffe aus der arabischen, türkischen, tatarischen, chinesischen, peruanischen und aztekischen Geschichte der Zeit von etwa 600 bis 1550 n. Chr. stammen, sollen in unserer Betrachtung eine gesonderte Stelle einnehmen.

Die Entdeckungen des 16. Jahrhunderts und die erfolgreichen Fahrten englischer Seeleute wie Francis Drake fanden zu jener Zeit und im England des 17. und 18. Jahrhunderts einen großen Widerhall. Dem dadurch weitverbreiteten Interesse für außereuropäische Gebiete kamen solche Bücher wie Richard Hacluyts «The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation» (1598—1600 erschienen), Knolles' türkische Geschichte, Heylyns Kosmographie und, im 18. Jahrhundert, die Aufzeichnungen des Jesuiten Du Halde über China entgegen.

Der zunehmende Einfluß englischer Unternehmer und Handelsleute in Amerika und Indien und die militärischen Erfolge in jenen überseeischen Gebieten um die Mitte des 18. Jahrhunderts bewirkten, daß dieses Interesse nicht erkaltete. Fremde Sitten und Gebräuche, Religionen und staatliche Einrichtungen waren nun ins Blickfeld der Engländer getreten, und die Dramatiker der elisabethanischen Epoche, vor allem aber der Restaurationszeit, aber auch des folgenden Jahrhunderts benützten dies, indem sie die Eigenschaften und historische Vergangenheit asiatischer und amerikanischer Völker in ihren Werken erscheinen ließen.

Bei der Behandlung solcher exotischen Motive waren für sie neben historischen Interessen vor allem die Bewunderung des Fremdartigen und die Darstellung des Unwirklich-Märchenhaften wichtig. Da aber das Bewußtsein vom «Anderssein» gerade hier stark war, können wir bei diesen Dramen ebenfalls dem Verständnis ihrer Verfasser für Differenzierung auf den Gebieten der Religion, Kultur, Gebräuchen und Sitten und des Kriegswesens nachgehen und darin einen Sinn für das historische Kolorit sehen.

Was sowohl für Dramen mit antiken als auch altbritischen Stoffen zutraf, gilt hier ebenfalls: in erster Linie interessieren die Dramatiker Verschiedenartigkeit und Besonderheiten auf dem *religiösen Gebiete*, verglichen mit dem Charakter des Christentums. Der Name Allahs und seines Propheten kommt in einer Anzahl von Dramen mit Stoffen aus der türkisch-arabischen Sphäre vor. Schon Christopher Marlowe erinnert in seinem «Tamburlaine» (1587) an die Tatsache, daß die Türken Mo-

hammed verehren; er läßt den Türkenkönig Bajazet mehrmals eine Aussage durch Berufung auf Mohammed bekräftigen (z. B. III, 3, 40; Teil I), und Orcanes (König von Natolien), der Sigismund von Ungarn gegenübersteht, schwört diesem bei Mohammed, einen Bündnisvertrag halten zu wollen. Auch Thomas Goffe, dessen Drama «The Courageous Turk or Amurath I» (1631 publiziert) einige Züge aus der Geschichte dieses ersten türkischen Herrschers enthält, der in Griechenland richtig Fuß faßte, läßt die Personen seiner Handlung den Propheten öfters anrufen. Der Ausdruck «*prophet*» kommt zweimal, der Name des Mohammed («*Mahomet*») sechsmal vor. In John Drydens «The Conquest of Granada» (1670/71), das die letzte Episode der spanischen Reconquista als Hintergrund besitzt, nennen die Mauren mehrmals den Namen ihres Propheten. Dies ist, zusammen mit dem Wort «*Allah*», der einzige Hinweis auf den religiösen Unterschied zwischen Christen und Arabern in diesem Stück. In Sir Francis Fanes Drama «The Sacrifice» (1686 gedruckt) ist der Name «*Mahomet*» der einzige Ausdruck, dem wir entnehmen können, daß einige handelnde Personen — das Stück schildert Erlebnisse Tamerlans in dem von ihm eroberten China — der mohammedanischen Religion angehören. Ein Drama des 18. Jahrhunderts, John Hughes' «The Siege of Damascus» (1720), weist ebenfalls auf die Verehrung Mohammeds durch die Araber hin. In einem längeren Religionsgespräch (2. Hälfte des 1. Aktes) führen die arabischen Unterhändler, welche mit den Byzantinern über die Übergabe der Stadt Damaskus verhandeln sollen (historischer Hintergrund ist die Belagerung von Damaskus im Jahr 635 durch Abu Bekr und seinen General Chalid), den Propheten als wichtigsten Faktor ihres Glaubens an. Abudah, ein Anführer der Araber, will den Willen der Mohammedaner, die christlichen Verteidiger der Stadt zu ihrem Glauben zu gewinnen, zum Ausdruck bringen und sagt:

«By us great Mahomet
And his successor, holy Abubeker,
Invite you to the faith» (I, 1, 12).

Der Name des Propheten ist demnach ein wichtiges Mittel der Dramatiker, die religiöse Besonderheit der Mohammedaner in ihren Werken offenbar werden zu lassen; er ist offensichtlich in den Augen der Dramendichter bezeichnender für diese Religion als derjenige Allahs, denn dieser erscheint bloß in zwei Dramen, beide von Dryden. Außer der «Conquest of Granada» enthält auch das 1689 zum ersten Mal aufgeführte Drama «Don Sebastian, King of Portugal» eine Erwähnung Allahs. In «Conquest of Granada» bekräftigt zum Beispiel der König der Mauren, Boabdelin, eine Aussage mit der Berufung auf Allah. Er verspricht Almanzor, dem

er für sein tapferes Verhalten einen Lohn zukommen lassen will, Erfüllung eines jeglichen Wunsches, den dieser äußere:

«Give wing to your desires, and let 'em fly . . .
So bless me, Alha, both in peace and war,
As I accord, whate'er your wishes are» (V, 2).

Eine andere Gottheit, welche die Dramatiker bei exotischen Stoffen als charakteristisch ansehen, ist die Sonne. Wir treffen Andeutungen darauf im Bereich der Geschichte der Ureinwohner Amerikas an. Sowohl Sir Robert Howard und Drydens Tragödie «The Indian Queen» (1664; das Stück wurde von Howard und Dryden gemeinsam geschrieben, soll aber hinfort der Einfachheit halber unter dem Namen Drydens erscheinen), das eine Episode aus der Geschichte Montezumas behandelt, als auch Murphys «Alzuma» (1773), das zur Zeit der spanischen Eroberung Perus spielt, lassen die Eingeborenen die Sonne anbeten. In Drydens Stück wird die Sonne vom Inka von Peru als höchstes Wesen angesprochen, und zu Beginn des 5. Aktes erleben wir eine Szene im goldenen Tempel des Sonnengottes. In Murphys Drama betet die Patriotin Orellana anfangs des ersten Aktes zur Sonne und gelobt dieser Gottheit, sie werde sich nie mit den spanischen Eindringlingen verbinden. Der zweite und dritte Akt dieses Dramas hat den Tempel des Sonnengottes zum Schauplatz. Mit der Anspielung auf den Sonnenkult beweisen Dryden und Murphy ihren bedeutenden Sinn für den Unterschied zwischen ihrer eigenen Welt und derjenigen ihrer Dramenstoffe; zudem ist dadurch das Wesen der altmexikanischen und altpueruanischen Religion zutreffend gekennzeichnet.

Andere Götter sind in Dramen mit exotischen Stoffen nicht genannt. Die jeweiligen Landesgötter werden in jenen Stücken, die im nicht-mohammedanischen Bereich spielen, kurz «*gods*» genannt, vor allem in «The Indian Queen» und «The Indian Emperor» (1665) von Dryden.

Neben den Gottheiten begegnen wir in diesen Dramen wiederum einigen Elementen des religiösen Ritus. Die mohammedanischen Rechts- und Religionsgelehrten werden in zwei Dramen mit ihrem Namen *Mufti* bezeichnet: Mrs. Mary Pix und Elkanah Settle lassen in «Ibrahim the Illustrious Bassa» (1676) und «Ibrahim, the Thirteenth Emperor of the Turks» (1696) einen auf diese Weise bezeichneten Priester als handelnde Person im Stück auftreten. Auch die Andeutung des Aberglaubens durch die Erwähnung eines Omens fehlt nicht; in Fanes «Sacrifice» muß ein Astrologe die Gesinnung der Götter aus dem Erscheinen eines Kometen und einer blutigen Hand am Himmel deuten.

Die Tatsache, daß die Azteken Menschenopfer als Teil des Gottesdienstes durchführten, wird in Drydens «Indian Queen» kurz angedeutet, im «Indian Emperor» etwas deutlicher betont. Der fünfte Akt von «The

Indian Queen», der im Tempel des Sonnengottes spielt, enthält als einleitende Szenenbemerkungen die Anspielung auf ein Menschenopfer; ein Opferstein, vier phantastisch geschmückte Priester und der gebundene Montezuma befinden sich in dem Gebäude. Auf diesen Hinweis folgt jedoch keine weitere Ausführung der Kulthandlung. Im «Indian Emperor» bietet Montezuma dem Anführer der erobernden Spanier, den er als Gott anschaut, so viele Menschenopfer an, als dieser es wünsche. Montezuma handelt hier völlig den Bräuchen seiner Religion entsprechend. So lange er Cortez noch als Gott ansieht, kommt es auch nicht zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Eingeborenen und Spaniern. Als ihm der spanische Heerführer dann die Vorzüge des Christentums preist und ihn zu bekehren sucht, bleibt der Herrscher der Azteken jedoch beharrlich beim Standpunkt, er wolle den Glauben an seine einheimischen Götter nicht aufgeben. Die religiösen Überzeugungen der Indianer wirken, so wie sie alle ihre Taten bestimmen und lenken, echter als das rhetorische Christentum der Spanier. Murphys «Alzuma» zeigt die Peruaner in einem ähnlichen Licht. Den Indianern und vor allem dem Prinzen Alzuma geht es in erster Linie um die Erhaltung ihres Glaubens. Alzuma wirft der Peruanerin Orazia, die sich später als seine Mutter herausstellt, vor, sie habe die alten Götter verraten, als sie den Christenglauben annahm und Pizarro heiratete. Der Tempel des Sonnengottes ist in diesem Drama häufig Schauplatz der Handlung, so im zweiten und dritten Akt. Die sogenannten Sonnenjungfrauen (*virgins of the sun*) wirken als eine Art Priesterinnen, als untergeordnete Personen, im Stück mit. Neben diesen Einzelheiten, die den Kult der Inkareligion betreffen, wird dem Zuschauer im zweiten Akt eine ganze Ritualszene vorgeführt. Im Tempel der Sonne erklingen feierliche Gesänge, Abbilder der Götter Sonne und Mond sind zu sehen, und in innigem Gebet erleben die Inkas die Befreiung ihres Landes durch den jungen Alzuma. Auch in diesem Stück durchdringt die Atmosphäre der Religiosität alle Szenen aus dem Leben der Eingeborenen; ihr gegenüber steht der fanatische Katholizismus der Spanier.

Von den religiösen Bräuchen des mohammedanischen Kultes erfahren wir in den betreffenden Dramen nichts. Dagegen führt Hughes in «The Siege of Damascus» eine wichtige Tendenz des Islams an. In den Verhandlungen zwischen Arabern und Christen im ersten Akt seines Dramas erklären jene ihre kriegerische, eroberungslustige Tätigkeit durch das Gebot Mohammeds; der Himmel und ihr Prophet, so führen die Araber aus, geböten ihnen die Eroberung der Stadt durch das Schwert. Damit hat Hughes dem religiösen Denken der Mohammedaner richtigen Ausdruck gegeben.

Der Religionsunterschied, der Christen und Anhänger des Islams einander gegenüberstellt, ist ein öfters gewähltes Motiv der Dramen mit Stof-

fen aus der arabischen und türkischen Geschichte. In Hughes' Stück ist der Gegensatz durch die Tendenz gedämpft, religiöse Toleranz als erstrebenswert hinzustellen. Dies hat dann zur Folge, daß Christen und Mohammedaner als gleichwertig geschildert sind und die Unterschiede zwischen den zwei Religionen sachlich dargestellt werden. In Marlowes «Tamburlaine» finden wir ebenfalls einen nicht von zeitgenössisch christlichen Tendenzen gestörten Gegensatz zwischen dem Türkenheer und dem Heere Sigismunds, der als Vertreter des Christentums auftritt.

Goffes «Courageous Turk», Lodowick Carlells «Osmond the Great Turk, or the Noble Servant» (1638) und Settles «Ibrahim, the Illustrious Bassa» jedoch geben uns wieder jenes Bild des siegreichen Christentums gegenüber einer anderen, minderwertigen Religion, wie wir es zum Beispiel in Drydens «Royal Martyr» und Rowes «Royal Convert» gesehen haben. Die unhistorische Tendenz verhilft dem Drama zu einer geschichtlich richtigen Darstellung von Auseinandersetzungen des Christentums mit seinen religiösen Gegnern, seien es nun Römer, Dänen oder Türken. Charakteristische Sätze für diese Art Drama bietet hier die Tragödie Goffes; ein christlicher Hauptmann, der gegen die Türken kämpft, sagt zum Beispiel:

«What though a tyrant strives to terrify
All Christendom . . . , worthy of heaven's victory . . . »

und fährt dann fort, diese Bedrohung durch das Türkenheer werde von den Christen gemeistert werden. Amurath seinerseits wünscht den Christen alles nur erdenkliche Böse:

«Drop sheets of sulphur, you prodigious skies;
Cyclops, run all thy bullets into Aetna
. . . should Christians
Couch to the bottomless abyss of Styx
Or hide themselves under Avernae's shade,
This arm should fetch them out» (V, 3, 175).

Im gesamten ist zur Darstellung des christlich-türkischen Gegensatzes allerdings zu bemerken, daß er in der Gegenwart oder nur kurz zurückliegenden Vergangenheit der Dramatiker noch sehr aktuell ist und von ihnen bloß auf historische Vorgänge zurückprojiziert sein kann. In diesem Fall könnte man seine Erwähnung nicht aus einem historisch echten Verständnis erklären.

Der Gegensatz zwischen Spaniern und Ureinwohnern Amerikas in den betreffenden Stücken Drydens und Murphys ist ebenfalls hauptsächlich religiös gesehen. Die Tendenz ist jedoch hier nicht dieselbe wie bei den Dramen Goffes, Carlells und Settles. In Drydens «Indian Queen» und «Indian Emperor» kommt vielmehr ein echtes Interesse für die Re-

ligion der alten Mexikaner zum Ausdruck, während die in Murphys «Alzuma» scharf akzentuierte antikatholische, spanienfeindliche Haltung in jenen zwei Dramen eher in den Hintergrund tritt. Wenn Murphy nach Art der Romantik die Religion der Inkas im Rahmen der allgemeinen Unverdorbenheit eines Naturvolkes zeichnet und tendenziös gegen den Fanatismus der Spanier kontrastieren läßt, stellt er zwar ein historisches Faktum dar, aber aus einem nichthistorischen Grunde. Drydens Interesse mag in erster Linie das der heroischen Tragödie am «Exotismus» sein, und der szenische Aufwand bei der Aufführung von «Indian Queen» und «Indian Emperor» bewirkte einen Erfolg der beiden Dramen, der zeigt, wie sehr die prunkvollen Tempel, Tänze und Hinweise auf folkloristische Besonderheiten der Indianer als Bühneneffekte dienen sollten. Jedoch ist mindestens der religiöse Teil der Handlung auch von historischen Gedanken beeinflusst. Der Verfasser bezeugt dies selbst in einigen Vorbemerkungen zum «Indian Emperor». Nachdem er festgestellt hat, daß er bei der Darstellung des Inhalts dieses Stückes weder völlig von den historischen Tatsachen abgesehen habe, noch ihnen gänzlich gefolgt sei, betont Dryden, daß er den Unterschied zwischen der indianischen Religion und derjenigen seiner eigenen Zeit der Geschichte entnommen habe. Er nennt noch ausdrücklich den ersten und fünften Akt, wo Montezumas Leiden und Standhaftigkeit seinem religiösen Glauben gemäß dargestellt seien. Diese Aussage beweist den Anteil des historischen Verständnisses an der Beschreibung der indianischen Religiosität, wie sie in den beiden Tragödien Drydens in mannigfaltigen Zügen wahrzunehmen ist.

Wir können also feststellen, daß vor allem Dryden, aber zum Teil auch Murphy und Hughes eine fremdartige Religion historisch überzeugend zu kennzeichnen versuchten, obwohl in ihren Dramen Gelegenheit zur tendenziösen Überbewertung ihrer eigenen Religion gewesen wäre. Darin besteht der Unterschied zu den Dramen mit antiken oder altbritischen Stoffen, in denen bei der Darstellung des Christentums dieses ohne Ausnahme gegenüber den anderen Religionen einseitig positiv hingestellt wurde.

Die einzelnen Punkte, welche in den Dramen mit exotischen Stoffen religiöse Verhältnisse berühren, unterscheiden sich jedoch im übrigen nicht grundsätzlich von solchen früher betrachteter Werke. Wohl finden sich sehr viel weniger Einzelheiten als in Dramen mit antiken und etwas mehr und besser differenzierte Hinweise als in jenen mit altbritischen Stoffen, aber es bleibt bei der Erwähnung von Göttern, rituellen Gebräuchen und bei der Darstellung eigentlicher Kultszenen. Wir konstatieren eine Reihe von historisch korrekten Details, die in einigen Dramen ein gutes Kolorit ergeben, und stellen fest, daß der historische Sinn daran trotz Interesse für das bloß Fremdartige, religiöser oder aufklärerischer Tendenz und teilweiser Übereinstimmung von Gegenwarts- und

Vergangenheitszuständen (Türkenkriege) beteiligt ist und daß Cliché-bildungen nicht auftreten.

Neben religiösen Einzelheiten kommen in diesen Dramen auch solche vor, die etwas über die *Sitten und Gebräuche* der Mohammedaner oder der Indianer aussagen. Die Tatsache, daß im Bereich der mohammedanischen Religion dem Manne mehrere Frauen erlaubt sind, gibt zwei Dramatikern zu Hinweisen auf die arabische Vielweiberei Anlaß. In Carrells «*Osmond, the Great Turk*» wendet sich ein Türke an einen Christen mit der Feststellung, die Möglichkeit, mehrere Frauen zu ehelichen, sei etwas Schlechtes; «*our laws*», sagt er, «*give us too great a liberty that way*» (II, 1, 25). Dryden macht in «*Don Sebastian*» ebenfalls eine Anspielung auf die Vielweiberei der Araber, doch gehen alle an sich richtigen Einzelheiten dieses Dramas auf das Interesse am Exotischen zurück. Wir finden in «*Don Sebastian*» keine Anzeichen eines speziell historischen Verständnisses für den Stoff, und Dryden selbst bezeichnet ihn in der Vorrede als «*based on fiction*». Ein einzelnes Wort, das auf die Wohnung des Sultans anspielt, «*serail*», findet sich in zwei Dramen. In «*Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks*» von Mary Pix kommt es mehrmals vor (z. B. in I, 1, 2), und auch Settle verwendet es mehr als einmal in «*Ibrahim the Illustrious Bassa*»; in diesem Stück ist ein Serail sogar Ort der Handlung in der ersten Szene des zweiten Aktes. Es erscheint jedoch fraglich, ob wir das Wort einem Sinn der Verfasser für historisches Kolorit zu verdanken haben. Vielmehr ist es wohl ein Element des allgemeinen exotischen Kostüms, das gerade die Dramatiker der Restaurationszeit ihren Werken gerne verliehen.

Dasselbe mag weitgehend für die Darstellung von Tänzen in Drydens Dramen über das Reich Montezumas und seine Eroberung durch Cortez gelten. In einer Regiebemerkung der ersten Szene (dritter Akt) in «*The Indian Queen*» erscheint das Wort «*Kriegstanz*». Der Verfasser will einen solchen Tanz der Indianer darstellen, um seinem Drama ein Lokalkolorit zu verschaffen. In «*The Indian Emperor*» kommt ein weiteres derartiges folkloristisches Motiv vor; eine Gruppe von Spaniern tanzt einen wirbelnden Tanz, ohne daß die Handlung damit im Zusammenhang stünde (IV, 3, 317). Daß aber die indianische Realität und der Wille, historisches Material korrekt zu gestalten, ebenfalls auf Dryden eingewirkt haben, zeigen seine Ausführungen im Vorwort zum «*Indian Emperor*»: «*I . . . , as near as I could, have traced the native simplicity and ignorance of the Indians, in relation to European customs. The shipping, armour, horses, swords, and guns of the Spaniards, being as new to them, as their habits and their language were to the Christians.*»

Einen Versuch zur Zeichnung eines exotischen Kolorits unternimmt auch William Hatchett in seinem Drama «*The Chinese Orphan*» (1741 gedruckt). Dieser Dramenverfasser behauptet in der Vorrede zu seinem

Werk, dessen Handlung beruhe auf historischen Vorgängen, und verschiedene Szenarbemerkungen verweisen auf chinesische Besonderheiten. So soll ein Knabe auf chinesische Art mit Bambus geprügelt werden, und einige Lieder, sowie eine «fremdartige» Wortstellung im Text des ganzen Dramas bestätigen die Absicht Hatchetts. Historischen Sinn vermögen wir aber in diesen Einzelheiten kaum zu erblicken. Dagegen bilden sie einen einzigartigen frühen Versuch, ein ostasiatisches Kolorit zu zeichnen unter Verzicht auf die Einführung zeitgenössischer englischer Ideen.

Als weitere Andeutungen eines historisch richtigen Kostüms in Dramen mit exotischen Stoffen kommen in drei Stücken arabische oder türkische und in einer anderen Tragödie sonstige nichtzeitgenössische *Waffen* vor. Drydens «Don Sebastian» enthält den Ausdruck «*scimitar*» und «Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks» von Mary Pix das ähnlich geschriebene «*scimiter*». Dieses Wort soll das halbmondförmige Schwert bezeichnen, wie es in arabischen und türkischen Ländern gebräuchlich war. Wahrscheinlich kennen es Dryden und Mrs. Pix aus der Gegenwart, sodaß auch hier das Interesse am exotischen und nicht am historisch echten Kolorit im Vordergrund steht. Im zweiten Teil von Marlowes «Tamburlaine» redet Orcanes von den Krummschwertern der Türken und bezeichnet sie mit «*Turky blades*» (I, 1, 77). Durch diese Waffe unterscheiden sich die Türken von den Kreuzzugsteilnehmern, deren Kriegsausrüstung aus Hellebarde, Lanze und Axt («*murthering axe*» — I, 1, 76) besteht.

Im 1. Teil desselben Dramas verwenden die Mongolen Tamerlans verschiedene Waffen; neben Speeren und Schwertern gebrauchen sie auch eine Art Dolche («*iron bills*» — IV, 1, 46), Äxte und Lanzen; wenn wir bemerken, wie das Bild des bewaffneten Mongolenkriegers aussieht, stellen wir allerdings fest, daß seine Ausrüstung von Marlowe weniger auf Grund historischer Tatsachen als zum Zweck der Darstellung buntfarbiger und martialisch aussehender Gestalten auf der Bühne geschildert ist; Tamerlan wird in IV, 1, 47 folgendermaßen beschrieben: «*his spear, his shield, his horse, his armour, plumes*». Wie für diese Art Waffen gilt auch für den in Goffes «Courageous Turk» vorkommenden Pfeil, daß eine solche Bewaffnung, wie diejenige der althritischen und altrömischen Krieger in den früher besprochenen Dramen, historisch korrekt aufgefaßt sein kann.

Nach all diesen Betrachtungen halten wir fest, daß in den historischen Dramen mit exotischen Stoffen eine stattliche Anzahl von Einzelheiten der Religion, der Sitten und, allerdings sehr bedingt, des militärischen Gebietes vorkommen. Im Vergleich mit den Dramen, welche Ereignisse der antiken Geschichte behandeln, zeigt sich allerdings, daß hier eine viel kleinere Zahl solcher Ausdrücke auftreten und den Text der Tragödien beleben. Andererseits konstatieren wir eine in Zahl und Vielfältigkeit

beträchtlich umfangreichere Gruppe dieser Elemente als bei den Werken, die Motive der altbritischen Vergangenheit dramatisch behandeln. Im Unterschied zu den Dramen, die diesen anderen beiden Stoffkreisen entnommen sind, können jedoch bei denen, welche exotische Geschichte als Grundlage haben, nur wenige historisch richtige Einzelpunkte aus dem Sinn der Verfasser für die Forderungen der Geschichte erklärt werden. In den Werken Carrells, Fanes, Goffes, Settles, von Mary Pix und in den Dramen Drydens aus der arabischen Sphäre stoßen wir zwar öfters auf Ausdrücke, die das «Andersein» des Islams aufzeigen, aber es muß vermutet werden, daß diese Hinweise auf eine fremde Welt dem Bedürfnis nach Sensation oder doch dem Bestreben entspringen, fremdartige, wenn auch zeitgenössische Motive auf der Bühne effektiv zu verwerten. Bei der Betonung der Religionsunterschiede spielt zudem bei einigen Dramatikern die zeitgenössisch christliche Tendenz oder eine aktuelle politische Meinung («Alzuma» von Murphy) eine Rolle, sodaß hier ein klarer historischer Sinn noch weniger wahrscheinlich wird. Daß aber gerade bei der Darstellung fremder Religionen historisches Verständnis mitspielen kann, beweist Dryden in seinen beiden Dramen «Indian Queen» und «Indian Emperor».

Über die Frage nach den geschichtlichen Quellen läßt sich sagen, daß für die türkische Sphäre vor allem ein historiographisches Werk benützt wurde. Es handelt sich um die «General History of the Turks» (1603) von Sir Robert Knolles, das seinerseits die «Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum» (1596) als Vorlage hatte. Es ist eine historisch gut fundierte Beschreibung der Regierung von gegen fünfzig türkischen Herrschern bis zu Murad III.

Mrs. Mary Pix verwendete die vom Engländer Sir Paul Rycaut verfaßte Fortsetzung der Geschichte Knolles', die bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts reicht.

Außer den Namen und den allernotwendigsten Punkten der äußeren Vorgänge entnahmen die Dramatiker diesen Werken aber nichts, sodaß wir aus der Art der Benützung von Quellen nicht auf eine besondere Rücksicht der Dramendichter gegenüber historiographischen Werken schließen können.

William Hatchett konnte zur Illustrierung seines Dramas «The Chinese Orphan» das Werk des französischen Jesuiten Jean-Baptiste Du Halde über China einsehen. Diese «Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine et de la Tartarie chinoise etc.» (1736) diente Hatchett auch als Grundlage für die Handlung seines Stückes, und er hat sich in einigen Tatsachen strikte an sie gehalten.

Drydens Quellen für die Dramen «Indian Queen» und «Indian Emperor» waren eine Kosmographie von Peter Heylin und Bonzonus' «Re-

rum ab Hispania in India Occidentali gestarum». Beide Werke sind zuverlässig, und Dryden benützte sie, wie wir gesehen haben, teilweise mit historischer Aufmerksamkeit. Bei ihm und Hatchett können wir also auf einen gewissen historischen Sinn, der sich im Willen zur genauen Benützung von Quellen äußert, schließen.

Betrachten wir zum Schluß das Verhältnis der dem Stoff angepaßten Details zur Gesamterscheinung der einzelnen Dramen, springt sofort in die Augen, daß zeitgenössische Ideen, Anachronismen aller Art und Befolgung des Publikumsgeschmacks auch hier bei weitem überwiegen. Das Interesse am Exotischen, die religiösen oder aufklärerischen Tendenzen und die Übertragung der Kenntnisse über die zeitgenössischen Verhältnisse im Islam auf historische Stoffe sind genannt worden. Dramen wie Rowes «Tamerlane» (1701) — Verherrlichung des englischen Königs, Satire auf Louis XIV. in den Gestalten Tamerlanes und Bajazets — und «Alzuma» — antspanische Tendenz — enthalten politische Gegenwarts-ideen. Fanes «The Sacrifice», Goffes «Courageous Turk» und Settles «Ibrahim the Illustrious Bassa», aber auch Drydens «Don Sebastian» sind mit vielen Klassizismen durchsetzt, die im Munde der Mohammedaner völlig deplaciert wirken. (Addison hat Dryden einen darauf gehenden Vorwurf gemacht; siehe Walter Scotts Ausgabe der Werke Drydens, Vorbemerkungen zu «Don Sebastian».) Ein Drama von Mrs. Pix, «Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks», schließlich, bietet dem Betrachter ein derart zeitgenössisch-englisch wirkendes Bild eines Türkenherrschers und seiner Umgebung, daß auch Ausdrücke wie «*seraglio*», «*scimiter*» und «*grandvisier*» diesen Eindruck nicht verändern können. Einzig Drydens Schilderung indianischer Religiosität wird, von den Elementen der «*Heroic Tragedy*», nur teilweise beeinträchtigt.

Im ganzen ist also die Frage nach dem Auftreten eines historischen Sinnes in Dramen mit exotischen Stoffen nur beschränkt zu bejahen.

D. Dramen, welche Stoffe aus der neueren europäischen, vor allem englischen Geschichte behandeln

Neben ungefähr siebenzig Dramen mit antiken, je circa zwanzig mit albtürkischen und exotischen Stoffen sollen auch etwa sechzig Tragödien, deren Handlung Ereignisse aus dem späteren europäischen Mittelalter betrifft, der Beobachtung nach historisch richtigen Einzelheiten unterzogen werden.

Die starke politische und militärische Stellung Britanniens in Europa und Übersee regte die Engländer dazu an, immer wieder mit Befriedigung auf die Vergangenheit ihres Landes zurückzublicken, und so sind Motive aus der Entwicklung Englands von den Dramatikern weitaus am häufigsten herangezogen worden. Daneben gibt es aber auch eine Gruppe, die französische Geschichte zum Thema hat, nämlich sieben Dramen. Vereinzelte Werke lassen Ereignisse aus der spanischen, italienischen, deutschen und schwedischen Vergangenheit wieder aufleben.

Das wichtigste Element der übrigen historischen Stoffe, das der anders gearteten Religion, fehlt in diesen Dramen weitgehend. Die Verfasser sind sich der Tatsache bewußt, daß sie über geschichtliche Vorgänge im Bereiche des Christentums schreiben, und so stimmen hier die religiösen Äußerungen der handelnden Personen mit dem christlichen Wortschatz ihrer eigenen Zeit überein. Eine Ausnahme ist allerdings das Bewußtsein einiger Dramatiker, in einer protestantischen Umgebung zu sein und, da es sich um mittelalterliche Stoffe handelt, Geschehnisse zu behandeln, die sich vor der Reformation ereignet haben. Jedoch führt dieses Bewußtsein die Dramendichter nicht dazu, jene Zeit so zu charakterisieren wie sie war, sondern die konfessionellen Gedanken ihrer eigenen Umgebung in die Vergangenheit zu übertragen und das mittelalterliche kirchliche Prinzip als zeitgenössischen Katholizismus darzustellen.

Shakespeare läßt zum Beispiel in «King Henry VI, Teil 3» (1590—91), den späteren Richard III. sagen:

«But in this troublous time what's to be done?
Shall we . . .
. . . wrap our bodies in black mourning-gowns,
Numbering our Ave-Maries with our beads?» (II, 1, 73).

In «Henry V» (1598—99) erwähnt der König als Gebete das «*Non nobis*» und das «*Te Deum*» (IV, 8, 513).

Da aber der Katholizismus in England nur gerade geduldet war, ja als staatsgefährlich galt, kam es zur Entstehung solcher Dramen wie «The Massacre at Paris» (ca. 1592) von Marlowe, «The Female Prelate» (1679) von Settle und «Papal Tyranny in the Reign of King John» (1745) von Cibber. Alle diese Werke zeichnen sich entweder durch eine Distanzierung von den religiösen Verhältnissen des Mittelalters — in einem gewissen Sinne also durch die Darstellung eines «Andersseins» — und eine teilweise äußerst gehässige Anprangerung des Katholizismus aus (vor allem Settles «Female Prelate») oder lehnen doch, wie Marlowes «Massacre at Paris», kurz zurückliegende Vergehen der Katholischen scharf ab. Es ist dies nichts anderes als eine Parallele zu jenen Dramen, die das Christentum gegenüber dem römischen oder germanischen Heidentum verteidigen, doch gewinnt der Gegensatz der Konfessionen wegen seiner ständigen Aktualität auf politischem und religiösem Gebiet stark an Intensität. Wir verdanken jedoch diesem Umstand wiederum eine, hier allerdings wenig umfangreiche, Gruppe von Ausdrücken, die den Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit bezeichnen sollen. Es ist zum Beispiel in Settles «Female Prelate», einer dramatischen Behandlung der Missetaten der sagenhaften Päpstin Johanna, bezeichnend, daß der Verfasser den Herzog von Sachsen auf einem Scheiterhaufen verbrannt werden läßt, will er doch die religiöse Grausamkeit der katholischen Kirche, welche diese Tat auf dem Gewissen hat, hervorheben. In einem andern Drama, welches die römische Kirche tendenziös darstellt, wird ihr Hauptvertreter durch den Gebrauch gewisser Ausdrücke von seiner Umgebung abgehoben. In Nicholas Rows «Lady Jane Grey» (1715), einer Gestaltung der Seelengröße und einfachen Tapferkeit dieser unglücklichen Frau während ihres kurzen Aufstieges und Endes, verwendet nämlich Erzbischof Gardiner die Worte «*by the mass*» (III, 1, 29) und «*by the holy rood*» (III, 1, 28) als einzige der handelnden Personen. (Der Kraftausdruck «*by the mass*» scheint dagegen in Shakespeares Zeiten noch bekannt gewesen zu sein, kommt er doch, von einem Mann aus dem Volk gesprochen, in «Henry IV», Teil 1 [1597—98] mehrmals vor [z. B. II, 1, 422]; aber auch in «Henry V» [1598—99] sagt der König «*by the mass*» [IV, 3, 508]. In seinem Munde erscheint der Ausdruck aber als Zeichen der mittelalterlichen Frömmigkeit. Dies gilt auch für das von der gottesfürchtigen Duchess of York in «Richard III» [1592—93] gesprochene «*by the holy rood*» [IV, 4, 129].)

Aber auch nicht vom Gegensatz zum Katholizismus bedingte Wörter, die auf ein mittelalterliches Kolorit hindeuten, finden sich. In Shakespeares «King John» (1596—97) spricht der Bruder König Johanns, Arthur, bevor er geblendet werden soll, naiv gläubig über eine himmlische

Erscheinung in einer Weise, die den Engelglauben des spätern Mittelalters anklingen läßt:

«An if an angel should have come to me,
And told me Hubert should put out mine eyes . . .» (IV, 1, 318).

Die Duchess of York wünscht in «Richard III» der Lady Anne den Schutz der Engel zu ihrer Ehe mit dem König:

«Go thou to Richard, and good angels tend thee!» (IV, 1, 124).

Im selben Drama rufen alle Geister der von Richard Ermordeten ebenfalls die Engel zur Hilfe für den Earl of Richmond an (V, 3). Auch in Davenports Drama «King John and Matilda» (1624) berühren uns Wörter wie «*saints*» und «*angels*» so, als ob sie vom Verfasser absichtlich als Zeichen einer Frömmigkeit angeführt würden, die nicht diejenige des 17. Jahrhunderts ist. Ein weiteres Wort, das auf religiöse Vorstellungen des Mittelalters hinweisen kann, ist «*hermit*». Shakespeare erwähnt es in «Henry VI» Teil 1 (1591—92) in II, 5, 13 und Cibber in seinem Drama «King John». Hier wird es vom französischen Dauphin ausgesprochen, als ihm ein Abt den Plan seiner Ehe mit Blanche, der Nichte des englischen Königs, vorträgt:

«Had I a hermit's blood, a cause so pleaded . . .
Had fir'd my heart, and preach'd it into love (I, 1, 259).

Neben diesen einzelnen Wörtern gibt es in einigen weiteren Dramen Stellen, in denen der Geist der mittelalterlichen Religiosität etwas weniger unbestimmt auftritt. Daß allerdings solche Werke eine Ausnahme sind, ging aus der früher erfolgten Feststellung hervor, die Dramatiker betrachteten die religiösen Verhältnisse in diesen Stoffen weitgehend als identisch mit denen ihrer eigenen Zeit.

In George Peeles «Edward I» (1590), einem Stück der Gattung der «Chronicle Histories», wird dem Zuschauer am Beginn der Handlung der vom Kreuzzug heinkehrende König und sein Heer vorgestellt. Peele bemüht sich dabei offensichtlich, Aussehen und Geist der Kreuzritter und ihres Anführers hervorzuheben. Alle Krieger, so führt eine Szenarbemerkung aus, tragen auf ihrer Schulter ein aufgenähtes Kreuz. Edward I. preist die Taten des Kreuzheeres gegen die Ungläubigen und dankt dem Herrn für seine Hilfe:

«O God, my God, the brightness of my day,
How oft hast thou preserv'd thy servant safe . . .
(I, Zeilen 132, 133).

Die Atmosphäre dieser Szene sticht stark von der übrigen dieser «Chronicle History» ab. Es folgt nämlich eine Darstellung der Kämpfe zwischen dem König und den walisischen Aufständischen unter Llewellyn, was Peele Anlaß zur Ausmalung folkloristischer Szenen im Lager der Waliser gibt. Auch das Eingreifen Edwards in die schottischen Thronhändel ist ein Motiv dieses Dramas. Der Kreuzzugsgeist zu Beginn des Stückes, der historisch überzeugend wirkt, weicht jedenfalls im weiteren Verlauf der Handlung anderen Elementen, die nicht mehr den Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Sinne unseres Themas aufzeigen. Nur noch an einer Stelle erkennen wir das Bestreben Peeles, mittelalterliche Frömmigkeit darzustellen, nämlich dort, wo sie sich im Gruß äußert. Der König spricht einmal den Herzog von Lancaster mit «*Dominus vobiscum*» an, worauf dieser «*Et cum spiritu tuo*» antwortet (Zeile 2707/08). In Shakespeares Dramen «Richard II» und «Henry IV» sehen wir an ein paar Stellen ebenfalls die mittelalterliche naive Kreuzzugsidee und die Verehrung, die man ihr entgegenbringt, wiederaufleben (IV, 1, 379 in «Richard II», I, 1, 416 in «Henry IV», Teil 1). Rowes «The Tragedy of Jane Shore» (1714) enthält im zweiten Teil einige Stellen, die eine unzeitgenössisch wirkende religiöse Demut der Heldin zu zeigen scheinen. Als Jane Shore ausgestoßen, mit loseem Haar und barfuß die Straßen der Stadt durchirrt, redet sie in ihrer Verzweiflung zum Himmel und klagt:

«Does not the hand of righteousness afflict thee?
And who shall plead against it? Who shall say
To Pow'r Almighty, thou hast done enough;
Or bid his dreadful rod of vengeance stay?» (V, 1, 51).

Richard Valpy, der zu pädagogischen Zwecken ein Drama «The Roses or King Henry VI» (1795) schrieb, gibt im Vorwort dazu die Absicht bekannt, unter anderem den historischen Aspekt seines Stoffes geziemend beachten zu wollen. Die historischen und patriotischen Stellen, so drückt er sich aus, seien, wie er hoffe, «*strictly characteristic*». Das Drama, das eine Zusammenfassung der drei Teile von Shakespeares «Henry VI» ist, stellt sich dann als moralisierendes Lehrstück heraus, dessen patriotische und didaktische Wirkung allzu sehr durch den Zeitgeist Valpys bestimmt wird. An einer Stelle jedoch gelingt es dem Verfasser, die spontane heftige Frömmigkeit des späten Mittelalters, die sich in oft maßlosen, jedenfalls stark bewegten Gebärden äußert, anklingen zu lassen. Vor der Schlacht von Towton wirft sich Edward, der Prince of Wales, vor versammeltem Heer auf die Knie und betet:

«Here ere my knee rise from the earth's cold face
I throw my hands, my eyes, my heart to Thee! . . .

Oh let the everlasting gates of heav'n
Give a sweet passage to my sinful soul» (II, 1, 10).

Damit ist die Gruppe jener Elemente, welche die *mittelalterliche Religiosität* von der zeitgenössischen trennt, zu Ende. Die Anspielungen antikatolischer Natur und jene Dramen, die religiöse Verhältnisse überhaupt nicht berühren, sind zu zahlreich, als daß ein historischer Sinn auf diesem Gebiete häufiger erschiene. Immerhin soll hier noch ein Werk beschrieben werden, in welchem die mittelalterliche Kirche historisch richtig, wenn auch nicht als Gegensatz zur Zeit des Verfassers, gesehen wird, nämlich Davenports Drama «King John and Matilda».

Es gelingt Davenport, das Cliché der intrigierenden Mönche und Äbtissinnen fernzuhalten, das zum Beispiel in einem Drama, welches denselben Stoff behandelt, Chettles «Death of Robert, Earl of Huntingdon» (ca. 1600), eine wichtige Rolle im Verlaufe der Handlung spielt. Während in Chettles Stück ein Prior als Mörder auftritt und eine betrügerische Äbtissin dem liebesdurstigen König die Nonne Matilde um Geld verraten will, läßt Davenport den Prior gänzlich weg und mildert den Charakter der Äbtissin beträchtlich. Daneben stellt Davenport die Unterwerfung König Johanns unter den päpstlichen Legaten als politisch unumgänglichen Akt dar; der Kirche wird Gehorsam gelobt, und gleichzeitig erhält der König auch alle Privilegien zurück. Die Demütigung des Königs ist in Davenports Drama eine Genugtuung für den Hochadel, der eifersüchtig darüber wacht, daß Johann nicht zu mächtig wird. Diese kluge Darstellung der tatsächlichen Macht der mittelalterlichen Kirche und des Verhältnisses zwischen ihr und dem englischen König ist einzigartig und zeugt von echter historischer Einsicht. Jegliche polemische Stellungnahme zugunsten der einen oder anderen Partei ist vermieden. Als Vergleich mögen John Bales «John, King of England» (ca. 1539) und Cibbers «Papal Tyranny in the Reign of King John» dienen, welche beide die Rolle der Kirche in der Auseinandersetzung zwischen König Johann und dem Papst einseitig negativ darstellen. Vor allem die Figur des päpstlichen Legaten ist in Cibbers Stück Ausdruck der tendenziösen Katholikenfeindschaft des 18. Jahrhunderts in Verbindung mit der politischen und militärischen Bedrohung Englands durch Frankreich und die von ihm unterstützten Jakobiten. (Shakespeares «King John» ist bei der Darstellung des Gegensatzes zwischen englischem König und Papst zurückhaltender in der Anklage gegen die Kirche. Kardinal Pandulph wird wohl anfangs von Johann stolz in die Schranken gewiesen, handelt jedoch nach der Unterwerfung des Königs für eine Vermittlung zwischen England und Frankreich, deren Auseinandersetzung durchaus im Vordergrund der äußeren Handlung steht.)

Einzelheiten des mittelalterlichen *Militärwesens* werden in einigen

wenigen Dramen angedeutet. Möglicherweise sollen die Wörter «*armour*» (z. B. in mehreren Historienstücken Shakespeares, in Cibbers «King John» und in Blakes «Edward III»), «*archers*» (z. B. in Shakespeares «Richard III» und Davenports «King John and Matilda») und «*curtle-axe*» (Shakespeares «Henry V») eine speziell mittelalterliche Bewaffnung und Kriegsausrüstung andeuten. In Verbindung mit den Ausführungen über die Illustrationen dreier Shakespeare-Ausgaben wird diese Möglichkeit teilweise (für «*armour*») bejaht werden (siehe Seite 102). Im übrigen gilt auch hier, was über militärische Ausrüstung früher gesagt wurde: Namen von Waffen, die zur Zeit der Dramatiker nicht mehr benützt worden sind, geben ganz allgemein den Unterschied zur Vergangenheit wieder, werden aber meistens für exotische Stoffe so oft verwendet wie für römische oder altbritische.

Ausschließlich aufs Mittelalter deuten dagegen Hinweise auf Turniere und ritterliche Zweikämpfe. In Shakespeares «Henry VI», Teil 2, erinnert Königin Margarete den ihr gewogenen Suffolk daran, wie er nach Art des Mittelalters in den Turnierschranken zu ihren Ehren gekämpft habe:

«... when in the city of Tours
Thou rann'st a tilt in honour of my love» (I, 3, 35).

Shakespeares «Richard II» enthält im ersten Akt eine Szene (I, 3), die eine stark auf das Mittelalter hindeutende Schau eines ritterlichen Zweikampfes auf die Bühne bringt. Bolingbroke, der spätere Heinrich IV., und Mowbray sollen in den Turnierschranken ihren Streit ausfechten, und die angeführten Details wie Rüstungen, Lanzen, Herolde lassen für eine Weile einen Ausschnitt des Rittertums vor unseren Augen entstehen. (Eine Parallele dazu ist die Illustration zu «Richard II» in Hammers Ausgabe, siehe Seite 103). Ohne Zweifel gibt hier Shakespeare ein getreues Bild dessen wieder, was man zu seiner Zeit durch die Kenntnis Holinsheds, Froissarts u. a. als echt mittelalterliches Rittertum ansah. Doch ist diese Szene eine Ausnahme, und ähnliches findet sich außerhalb der «Chronicle Histories» nirgends.

Auf dem kulturellen und wirtschaftlichen Gebiet führen die Dramatiker immer jene Details an, die ihrer eigenen Zeit angehören. Das Bewußtsein von einem «Anderssein» existiert hier nicht, obwohl den Dramenverfassern der bloß zeitliche Abstand zu ihren Stoffen bewußt sein mußte. Die Probleme ihrer eigenen Zeit sind auch zu aktuell, als daß die Dramatiker sie nicht in die historischen Dramen, die sich mit der Geschichte ihres eigenen Landes befassen, hineintragen würden. So kommt es, daß in diesen Dramen, ob ihr Stoff nun 100 oder 500 Jahre zurückliegt, der Zeitgeist sowohl im allgemeinen wie im Detail regiert. Aber

auch Motive der französischen wie der übrigen Geschichte europäischer Länder werden in dieser Weise behandelt. Chapman fügt in seinen Tragödien über Bussy d'Ambois, Chabot, Biron nicht die kleinste historisch überzeugende Einzelheit aus der französischen Lebenssphäre ein; Lees «Caesar Borgia» ist das Bild irgendeines stark sensationell geschilderten, ausschweifenden Fürstenhofes, sein «Massacre of Paris» ein von anti-französischen und antikatholischen Gefühlen beherrschtes Werk; Otways «Venice Preserved» ist eine versteckte Darstellung der Tätigkeit der Whigs gegen Karl II., und Catherine Trotters «The Revolution of Sweden» (1706) enthält nicht die geringste Andeutung auf ein schwedisches Lokalkolorit, geschweige denn auf historische Verschiedenartigkeit.

Die historisch annehmbaren Elemente der Dramen mit Stoffen aus der europäischen Geschichte seit dem 11. Jahrhundert beschränken sich also auf das Gebiet der Religion und den Bereich der militärischen Ausrüstung, sowie auf einige Andeutungen mittelalterlicher Zweikämpfe und Turniere. Ihre Zahl ist sehr gering, und nur eine kleine Gruppe von Dramatikern sieht diese Stoffe teilweise im Lichte eines historisch richtigen Unterschiedes zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

Bei der Untersuchung der Art und Weise, wie die Dramendichter historische Quellen und historische Fakten benützten, läßt sich feststellen, daß in der großen Mehrzahl aller dieser Dramen die Tatsachen der Geschichte den dramatischen Zwecken gänzlich untergeordnet sind; es finden sich bei ihnen keine Anzeichen dafür, daß die Dramatiker aus Achtung vor der Geschichte den historischen Ablauf der Ereignisse unverändert übernommen hätten. Eine Ausnahme bilden die «Chronicle Histories». In ihnen kommen im allgemeinen die äußeren Vorgänge in historisch korrekter Folge und Anordnung auf die Bühne. Als Quellen dienten Froissart, Polydore Vergil, More, Hall oder Holinshed. Aber auch hier, so bei den Historienstücken Shakespeares, werden einzelne Teile eines historischen Vorganges verändert, faßte der Dichter auseinanderliegende Einzelgeschehnisse zu straffer geordneten Gesamtbildern zusammen und ließ gewisse Ereignisse weg oder fügte sie an anderer Stelle, als die Geschichte es geboten hätte, wieder ein. Diese etwas unförmigen Gebilde der «Chronicle Histories» zeigen als einzige Dramen ein großes stoffliches Interesse an historischen Vorgängen, doch ist ihre Schau der Geschichte nicht auf die Darstellung des Gegenwart und Vergangenheit Trennenden gerichtet. Ihr Entstehen verdanken sie dem politischen und militärischen Aufstieg Englands im 16. Jahrhundert, der ihre Verfasser auf die früheren Stadien der englischen Geschichte mit Stolz (Schlachten gegen Frankreich im 14. und 15. Jahrhundert) zurücksehen läßt und dessen Anfang und Entwicklung nun Anlaß zu bunten Spielen patriotischer Prägung geben. Daneben dienen die «Chronicle Histories» auch dem Zweck, mit Hilfe der Darstellung schwacher (Eduard II., Heinrich VI.)

oder verbrecherischer (Richard III.) und mustergültiger (Heinrich V.) Königsgestalten nützliche Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen. Jedenfalls werden in ihnen gerade die Züge betont, welche die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart aufzeigen. Doch bezeugen die im Vergleich zu den anderen Dramen mit demselben Stoff zahlreichen historisch echten Details, daß sich in diesen Historien das Geschichtsinteresse der Dramatiker noch am ehesten zeigt.

Im Vergleich mit den Werken, welche antike, altbritische, morgenländische und altindianische Geschichte gestalten, sind die historisch überzeugenden Elemente in Dramen mit Stoffen aus der europäischen Geschichte an Zahl am kleinsten. Ansätze zu einem Sinn für historische Differenzierung sind jedoch auch in dieser Gruppe unverkennbar.

E. Illustrationen zu den historischen Dramen der Shakespeare-Ausgaben des 18. Jahrhunderts

Die Bilder zu den Shakespeare-Ausgaben von Nicholas Rowe (London 1714, 8 Bände, 2. Ausgabe), Sir Thomas Hanmer (Oxford 1743, 6 Bände) und zur Bell's Edition (1774) lassen einige zusätzliche Beobachtungen über das Verständnis des 18. Jahrhunderts für historische Veränderungen zu. Einzelheiten der Bekleidung und Bewaffnung erscheinen hier deutlich und unmißverständlich, sodaß wir feststellen können, wie weit die zeitgenössischen Verhältnisse berücksichtigt wurden. Dies erlaubt allerdings nur bedingte Rückschlüsse auf den Text der Shakespeare'schen Dramen, da diese zeitlich viel früher liegen. Dagegen ermöglichen die Bilder einen Einblick in die Vorstellungen des 18. Jahrhunderts und seiner Dramatiker über die äußere Erscheinung mittelalterlicher und antiker Personen und Zustände.

Die Illustrationen der Römerdramen und derjenigen Tragödien, die im alten Griechenland spielen, bestätigen die Feststellungen, die wir bei der Untersuchung der Texte gemacht haben. In allen drei Ausgaben erscheinen gewisse typische antike Details, wobei sich das römische nicht vom griechischen Kolorit unterscheidet. Neu ist dagegen, daß die griechischen (und römischen) Figuren überall mit überwurfartigen Gewändern bekleidet sind, die ihnen teils nur bis zu den Knien, teils bis an die Knöchel reichen. Bei «Troilus and Cressida» in der Ausgabe von Rowe ist der Held zum Beispiel in einer Art Tunika mit darübergelegtem, lose fallendem Gewand zu sehen, und Timon erscheint im nach ihm benannten Drama auf gleiche Weise, ebenso einige Männer in der Illustration zum «Midsummer Night's Dream». Bei «Pericles» bietet das Bild die Aussicht auf eine Gruppe von Männern, die nur das kurze Gewand tragen, während eine Frau durch bis zum Boden reichende Gewänder, die zeitlich «neutral» wirken, verhüllt ist. In der Ausgabe Hanmers wirken die Kleider der Personen in den Bildern zu diesen Dramen eher phantastisch, zum Teil auch ähnlich wie in Rowes Edition, doch ist das Kostüm zum «Winter's Tale» und «Midsummer Night's Dream» zeitgenössisch gehalten. Die Bell's Edition zeigt keine wesentlich anderen Züge. Daß sich das 18. Jahrhundert die Griechen in bezug auf Bekleidung als verschieden von seiner eigenen Zeit dachte, ist also erwiesen, doch sind klar umrissene Einzelheiten nicht zu finden. Dasselbe gilt für die Bewaffnung; auch lassen sich hier die Einflüsse der aus der römischen Literatur bekannten Einzelheiten klar erkennen. Die kurzen Schwerter, Lanzen und

Helmbüsche bei «Troilus and Cressida» (Hanmer) und die Lanzen bei «Timon of Athens» (Rowe) und «Midsummer Night's Dream» (Rowe) weisen römische Züge auf, dagegen wirkt der kleine Rundschild bei diesem Drama griechisch. (Der Vergleich mit Römerdramen fehlt jedoch, da dort nirgends Schilde dargestellt sind.)

Die Zahl der zu Dramen mit griechischen Stoffen gezeichneten, historisch eindeutig korrekten Details ist sehr klein.

Anders verhält es sich bei den Römerdramen. In allen drei Ausgaben finden sich präzise Darstellungen jener Gegenstände der Bekleidung und Bewaffnung, die im Text der Dramen mit römischen Stoffen erwähnt werden. Zu «Coriolanus» (Hanmer) gibt der Illustrator eine Abbildung mehrerer Zelte, vor denen sich zwei Krieger mit römischen Kurzschwertern, Tuniken, Sandalen und Helmen mit großen Federbüschen aufhalten. Bei «Julius Caesar» derselben Ausgabe bemerken wir auf einer ähnlichen Zeichnung zu diesen Details hin noch einen Helm mit dem charakteristischen halbmondförmigen Metallbogen. Eine Gestalt auf dem Bild zu «Titus Andronicus» (Bell's Edition) trägt einen Lorbeerkranz auf dem Haupt, ein Rutenbündel gibt einer Illustration zu «Anthony and Cleopatra» (Bell's Edition) eine antike Prägung, und zu «Coriolanus» derselben Ausgabe erscheinen gar im Hintergrund einige Säulen, die auf die antike Umgebung hinweisen sollen. Bei sämtlichen Römerdramen treten die männlichen Figuren in historisch korrekten Faltenengewändern auf, doch ist die clichéhafte, eher vage Vorstellung über antike Gewandung auch hier unverkennbar, denn Abweichungen von diesem Schema, dem wir schon bei den Dramen mit griechischen Stoffen begegnet sind, gibt es nicht. Wie zu den Dramen mit griechischen Motiven sind auch hier auf etwa der Hälfte aller Bilder die Füße von Männern und Frauen mit Sandalen und kreuzweise angeordneten Knöchelriemen versehen. Weibliche Gestalten erscheinen jedoch im übrigen in Bildern zu allen Dramen, auch solchen mit zeitgenössischen Stoffen, in langen Gewändern, die auf keine bestimmte Epoche hinweisen.

Die Abbildung der Schwertter zeigt an, daß das Wort «sword» im Text der Römerdramen mindestens im 18. Jahrhundert wohl meistens auf das spezifisch römische Schwert hindeutet.

Diese Bilder zu den Dramen mit antiken Stoffen bestätigen uns, daß bei der Anführung all der Einzelheiten im Text der Dramen den Verfassern der Unterschied zwischen Gegenwart und Antike klar bewußt war. Ein solcher Sinn für historische Veränderungen ist nun bei Werken mit mittelalterlich europäischen Stoffen weder im Inhalt, wie wir gesehen haben, noch in den Illustrationen so offensichtlich. Aus den Abbildungen zu «Macbeth», «Cymbeline» und «King Lear» läßt sich in allen drei Ausgaben erkennen, daß dem Illustrator der Gedanke an eine historisch fixierte Periode, welcher der Stoff dieser Werke angehören soll,

fern lag. Ein spezifisch keltisches oder altgermanisches Detail ist nirgends auch nur angedeutet. Anders verhält es sich dagegen mit den Bildern, die «Hamlet» und die Königsdramen betreffen. In zwei Ausgaben (Hanmer, Bell) ist die Zeichnung zum «Hamlet» allerdings zeitgenössisch gehalten, was auch für Illustrationen zu «King John» (Rowe, Hanmer), «Richard II» (Rowe, Bell), «Henry IV» (Rowe, Hanmer) und «Richard III» (Hanmer) zutrifft. Dies bestätigt die Annahme, daß in Werken mit Stoffen aus der mittelalterlichen Geschichte Europas und vor allem Englands den Dramendichtern meistens nicht ein Unterschied zur dargestellten Zeit, sondern ein gleich geartetes Milieu vorgeschwebt hat. Jedoch zeigen einige Illustrationen, daß in den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts das Äußere eines mittelalterlichen Kriegers von demjenigen eines zeitgenössischen Soldaten verschieden war. Während die dargestellten Waffen zum Teil noch zeitgenössisch sein könnten, sind die Rüstungen überall als Mittel zur Distanzierung von der Vergangenheit gedacht. Eine schwere Metallrüstung mit Helm und Gesichtsschutz ist für diese Zeit typisch mittelalterlich, wobei nicht zwischen frühem, mittlerem oder spätem Mittelalter unterschieden wird. Zu «Henry V» (Rowe) erscheinen zwei Krieger im Zweikampf, mit schweren Rüstungen angetan, und im Mittelgrund sind kämpfende Heere, ebenso gepanzert, dargestellt. Auf der Abbildung zu Teil 1 von «Henry VI» ist eine ähnliche Szenerie sichtbar: eine Anzahl Krieger mit schweren Panzern stehen vor einem Stadttor. Auf einem Bild, das der Tragödie «Hamlet» (Rowe) beigegeben ist, bemerken wir zwei zeitgenössisch gestaltete Figuren, der Geist aber steht als mittelalterlicher Ritter auf der Bühne; eine schwere Eisenrüstung umschließt seinen Körper, und ein Helm mit aufgeklapptem Visier bedeckt den Kopf und teilweise das Gesicht. Andere mittelalterliche Rittergestalten, meistens ähnlich gepanzert, wie diejenigen in der Rowe-Ausgabe, beleben Illustrationen zu «Richard II» (Hanmer), «Henry V» (Hanmer), «Henry VI» dritter Teil (Hanmer) und «Henry IV» erster Teil (Bell). Aus dieser Tatsache läßt sich schließen, daß der Ausdruck «*armour*» im Text der Dramen mit Stoffen aus der mittelalterlichen europäischen Geschichte im spätern 17. und 18. Jahrhundert sehr wohl mit dieser historisch guten Vorstellung der Ritterrüstung verbunden sein kann, umso mehr, als Rüstungen im Laufe des 16. Jahrhunderts nach und nach verschwanden. Für die Dramen der elisabethanischen Zeit bezeichnet «*armour*» dagegen noch eine zeitgenössische, wenn auch nicht mehr oft gebrauchte militärische Ausrüstung.

Verschiedene Waffen aus der Zeit vor dem 18. Jahrhundert weisen, auf diesen Abbildungen, ebenfalls auf ein Bewußtsein der Illustratoren über den Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit hin. Die auf Bildern zu «Henry VI» Teil 1 (Rowe) und Teil 3 (Hanmer), «Richard II» (Hanmer) und «Henry V» (Hanmer) gezeichneten langen

Lanzen stimmen ihrem Aussehen nach mit dieser von den mittelalterlichen Rittern verwendeten Waffe überein. Allerdings unterscheiden sie sich nicht von den auf Illustrationen zu Römerdramen dargestellten Langspießen, sodaß es nicht entschieden ist, ob auf allen Bildern einfach ein allgemeiner Typus Lanze hingezeichnet wurde oder ob derjenige einer bestimmten historischen Epoche zeichnerisch nicht von dem einer anderen unterschieden werden konnte. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß den Bildern zu mittelalterlichen Dramenstoffen die Abbildung einer zeitgenössischen Pike beigelegt wurde. Auch aus dem Typ der abgebildeten Schwerter kann hier nirgends auf eine bestimmte, vom Illustrator ins Auge gefaßte historische Zeit geschlossen werden. Eher auf die Vergangenheit deuten dagegen wiederum die zu «Richard II» (Rowe) und «Richard III» (Bell) dargestellten Hellebarden, da diese im Laufe des 17. Jahrhunderts weitgehend verschwunden sind. Nicht zu übersehen ist weiterhin, daß anachronistische Waffen in keinem einzigen Bild zu sehen sind. Die Illustrationen ergeben in dieser Beziehung alle denselben Eindruck: dem Zeichner ist der Abstand zur Vergangenheit klar bewußt, er will ihn auch im äußeren Detail andeuten, hat aber zu wenig antiquarisches Interesse, um über unbestimmte Vorstellungen hinausgelangen zu können. Eindeutig betonen also nur die Rüstungen eine historisch bedingte Verschiedenartigkeit vergangener Zeiten.

Neben dieser Einzelheit zeigen aber auch zwei Abbildungen als ganzes den klaren Willen der Illustratoren, eine «mittelalterliche» Szene festzuhalten. In der Ausgabe von «Henry V» (Rowe) versucht der Zeichner, mit Hilfe der Darstellung eines Zweikampfes zwischen zwei Rittern, die mit Wappentieren versehene Schilde, Schwerter und Rüstungen tragen, einen lebendigen Vordergrund herauszuheben, dem er als ebenfalls belebten Mittelgrund zwei miteinander kämpfende Heere und als statischen Hintergrund eine Burg anfügt. In der Ausgabe Hammers berührt uns ein Bild zum Drama «Richard II» am überzeugendsten; ein Turnier ist sein Thema, und als Einzelheiten seiner Beschreibung fallen zwei gepanzerte Ritter mit Stoßlanzen, heruntergeklappten Visieren, riesigen Helmbüschen und zwei Herolde mit besticktem Wams auf. Beide Abbildungen wirken auch nach heutiger Ansicht als erfolgreicher Versuch zur Charakterisierung typisch mittelalterlicher Vorgänge, wenn wir sie auch mit den Stichwörtern «romantisch» und «unrealistisch» kennzeichnen würden.

Beim Vergleich der drei Ausgaben miteinander fällt uns in erster Linie auf, daß sich der historische Sinn, wie er hier zu erkennen ist, vom Anfang des Jahrhunderts (Rowe) bis in seine zweite Hälfte (Bell) überhaupt nicht entwickelt hat und daß bei der Ausgabe Rowes die auf ein historisches Kolorit hinweisenden Details mindestens so zahlreich sind wie in der Bell's Edition.

Im ganzen gewinnen wir aus der Untersuchung dieser Illustrationen einerseits den Eindruck eines eindeutigen historischen Sinnes in bezug auf die Darstellung antiker Stoffe und anderseits die Bestärkung der Ansicht, auch bei der Gestaltung mittelalterlich-europäischer Stoffe habe ein Bewußtsein des «Andersseins» mitgewirkt.

Zusammenfassung

Urteilen wir auf Grund einer Gesamtsicht aller hier angeführten Einzelpunkte, so stellen wir fest, daß zweifellos in dem von uns betrachteten Drama bis 1800 ein historischer Sinn vorhanden ist. Seiner Art nach ist er aber stark von einem historischen Verständnis, wie es sich dann im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt, verschieden. Der Dramatiker des Jahres 1790 kennt so wenig wie derjenige von 1590 die umfassende Verpflichtung zu einer Darstellung und Erwähnung aller historischen Aspekte seines Stoffes. Wenn wir von Jonson absehen, bemerken wir eine uns oft inkonsequent anmutende Mischung von historisch echt wirkenden und völlig auf die Zeit des Verfassers abgestimmten Elementen. Dies gilt für das einzelne Werk an sich und für mehrere Dramen desselben Dichters untereinander. Dieses Nebeneinander zweier sich widersprechender Tendenzen, die es zulassen, daß zum Beispiel in «*Mesalina*» von Richards die Wörter «*Pistole*» und «*Kirchenglocke*» neben Hinweisen auf echte römische Religiosität und auf eine speziell römische Geldeinheit vorkommen, haben wir früher geschildert. Wir finden aber auch einzelne Dramen mit vorwiegend historisch richtigen Einzelheiten, denen andere Werke vom gleichen Verfasser gegenüberstehen, welche auf ein geschichtliches Kostüm fast keine Rücksicht nehmen. Die Dramen Lees über Motive der antiken Geschichte sind ein bezeichnendes Beispiel hierfür. «*Mithridates*», «*Lucius Junius Brutus*» und «*Nero, Emperor of Rome*» weisen alle eine größere Anzahl historisch überzeugender Einzelheiten auf, während «*Constantine the Great*» und «*The Rival Queens*» nur deren wenige enthalten. Neben früher angegebenen Gründen wird dies in erster Linie durch das Verhältnis zwischen Dramatiker und historischem Stoff, in zweiter Linie durch eine von der unsrigen verschiedene Einstellung jener Zeit gegenüber der Geschichte bewirkt. Es ist klar, daß der Dramenverfasser einen Stoff auswertet, der ihm für seine Arbeit geeignet erscheint und der dem Publikum genehm sein wird. Wählt er nun einen historischen oder einen anderen Stoff, gilt sein Hauptinteresse auf jeden Fall dessen künstlerischen und Erfolg verheißenden Aspekten. Bei der Ausarbeitung seiner Tragödie erinnert er sich aber beim historischen Stoff daran, daß sie nicht in der Gegenwart spielt, und fügt dann eine kleinere oder größere Anzahl Details ein, die, wie er weiß, der dargestellten Zeit entsprechen. Meistens wird sich der Verfasser dabei an früher von anderen Dramatikern verwendete Wörter und Szenen halten, es sei denn, er habe selbst in seiner Quelle ein neuartiges Motiv gefunden. Daß er dabei eine historisch echte Einzelheit, wie zum Beispiel

eine Ritualszene römischer Prägung, nach den Forderungen des Publikums mit allem Prunk und manchmal mit sinnwidrigen Effekten ausgestattet, ist begreiflich. So erklärt sich die Entstehung der vielen feststehenden Wendungen. Der Dramenverfasser kennt wohl den Abstand zur Vergangenheit, weist auch hie und da darauf hin, aber sein erstes Interesse gilt anderen Dingen.

Dazu kommt dann noch der Unterschied in der Geschichtsauffassung zwischen der damaligen und der heutigen Zeit. Geschichte war auch im 18. Jahrhundert noch nicht ein fest umrissener Begriff; Anachronismen fielen deshalb nicht so sehr auf wie heute, und der Ausdruck «historisch» hatte im Bereich des Dramas und anderswo jene unbestimmte Bedeutung von «nicht erfunden, früher einmal geschehen». Man kannte die scharfe Trennung zwischen «historisch» und «unhistorisch» noch nicht. (Ein Beispiel dafür ist, daß jene Zeit nicht zwischen historisch bezeugten und legendären oder mythologischen Ereignissen unterschied.) Eine scharfe Abgrenzung zwischen umfassend historisch gestalteter Vergangenheit und anders gearteter Gegenwart scheint den Dramatikern des 16. und 17., aber auch noch des 18. Jahrhunderts nicht nötig zu sein, haben sie doch die für sie erforderlichen kurzen Hinweise in kleinerer oder größerer Zahl in den Text eingefügt. Dadurch ist erklärt, warum die historischen Quellen nur sehr selten zu genauerem Studium des Stoffes herangezogen wurden. Jonsons klare und folgerichtige Darstellung einer vergangenen Zeit unter Vermeidung aller anachronistischen Elemente bildet hier die große Ausnahme.

Dieser «beschränkte» historische Sinn hat sich vor allem an den Motiven aus der antiken Geschichte geschult. Jene Zeit des alten Rom und Griechenland ist zeitlich und örtlich so eindeutig von der Gegenwart getrennt, daß alle Dramatiker diese Trennungslinie beachten, allerdings in unterschiedlichem Maße. Anzahl und Vielgestaltigkeit der Hinweise auf das «Anderssein» der Antike reden hier eine deutliche Sprache. Die bedingte Vertrautheit mit der Antike hat dann auch bewirkt, daß einzelne historisch korrekte Details aus dieser Sphäre in die klassizistische Sprache aller Dichter übergingen, sodaß Ausdrücke wie «*Venus*», «*Cynthia*», «*Cythrea*», «*Vestalin*», «*Lorbeer*», «*Urne*» in allen Literaturgattungen zu finden sind und deshalb auch im Drama nicht mehr in allen Fällen auf ein historisches Kostüm schließen lassen. Grundsätzlich aber steht das Bewußtsein von der Verschiedenartigkeit des Altertums fest, wobei die lateinische Welt gegenüber der griechischen durchaus im Vordergrund steht. Von hier aus ist dann dieses Bewußtsein, wenn auch nicht so ausgeprägt, auf die übrigen Stoffe übermittelt worden. Die Zahl und Beschaffenheit der historisch korrekten Details in den anderen Dramen zeigt, wieviel näher die Welt der alten Briten und des Mittelalters den Vorstellungen der Dramatiker ist; aber deren völlige Identität mit ihrer

eigenen Zeit haben sie nirgends empfunden. Vom 16. Jahrhundert weg, als die humanistische Tradition noch unmittelbar und stark wirkte, übertrug sich diese Art historischen Sinnes auf die folgenden Zeiten, erstarrte aber immer mehr im Schematischen. Eine Entwicklung dieses Sinnes gibt es nicht, und in manchem Drama des 18. Jahrhunderts berührt uns das geschichtliche Kostüm künstlicher und weniger überzeugend als zur Zeit Mays, Massingers und Jonsons.

Da das religiöse Element zu jener Zeit noch immer eine der wichtigsten Lebensäußerungen des Menschen war, treffen wir Hinweise auf Religion und Glauben in allen historischen Dramen weitaus am häufigsten. Das «Bewußtsein vom Anderssein» ernährt sich hauptsächlich von diesem Gebiet, und eines Dramatikers erste Frage bei der Zeichnung eines geschichtlichen Kolorits hat immer den Tatsachen der religiösen Verhältnisse gegolten, wie sie sich zur Zeit der Ereignisse seines Stoffes darboten.

Ein historisches Bewußtsein zeigt sich daneben in allen Dramen, deren Stoff sich mit antiker Geschichte befaßt, in der Ausführung vieler anderer Einzelheiten aus der Welt des Altertums. In einigen Fällen, vor allem bei May, Massinger und Jonson, äußert es sich in der genauen Benützung historischer Quellen und in einer allgemeinen Tendenz, grobe Anachronismen zu vermeiden. Die so oft angeführten «Fehler» Shakespeares und anderer Dramatiker, Gegenstände ihrer eigenen Epoche zeitwidrig zu erwähnen, werden jedenfalls von einer großen Masse mannigfacher Hinweise auf die meisten Lebensbezirke der Antike bei weitem übertroffen. Im Drama mit altbritischen und exotischen Stoffen ist der historische Sinn, allerdings zum Teil etwas abgewandelt, ebenfalls deutlich vorhanden, und sogar bei Tragödien, die sich mit der europäischen Geschichte des Mittelalters befassen, finden sich Anzeichen davon. Dies erscheint wahrhaft erstaunlich, wenn wir die mannigfachen Zeittendenzen, politischen Anspielungen, das Eingehen der Dramatiker auf den Publikumsgeschmack und die künstlerischen Strömungen im Drama, die sich alle mit Macht dem historischen Sinn entgegenstellen, danebenhalten.

Die Erfassung der Geschichte als einer Welt für sich, die «Entdeckung» des Mittelalters und die Durchdringung auch des Dramas mit historischen Gedankengängen blieb einer späteren Zeit, beginnend mit der Romantik, vorbehalten. Die Vorläufer dieser Tendenzen aber stellen wir im historischen Drama Englands schon seit dem 16. Jahrhundert fest.

Bibliographie

Verhältnis Literatur und Geschichte

- | | |
|-------------------------|--|
| Ludwig Emil | «Historie und Dichtung», Berlin 1929. |
| Faesi Robert | «Dichtung und Geschichte», Zürich 1945. |
| Miller Frances Schouler | «The Historic Sense in 18th Century English Literature», Diss. Baltimore 1938. |

Drama, allgemein

- | | |
|---------------------------|---|
| Nicoll Allardyce | «The British Drama», London 1927. |
| Stamm Rudolf | «Geschichte des englischen Theaters», Bern 1951. |
| Greg Walter Wilson | «A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration», London, Bibliographical Society 1939. |
| — | «A List of English Plays written before 1643 and printed before 1700», London 1900. |
| Eckhardt Eduard | «Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance», Berlin-Leipzig 1928. |
| — | «Das englische Drama der Spätrenaissance», Berlin-Leipzig 1929. |
| Schelling Felix Emanuel | «Elizabethan Drama 1558—1642», Boston 1908, 2 vol. |
| Chambers Edmund Kerchever | «The Elizabethan Stage», Oxford, Clarendon Press 1923, 4 vol. |
| Nicoll Allardyce | «A History of Restoration Drama», Cambridge University Press 1923. |
| — | «A History of Early 18th Century Drama, 1700—1750», Cambridge University Press 1925. |
| — | «A History of Late 18th Century Drama, 1750—1800», Cambridge University Press 1927. |
| Albright Evelyn May | «Dramatic Publication in England, 1580—1640», Modern Language Association, New York 1927. |

Drama, historisches

- | | |
|-----------------------|--|
| Pfordten Otto von der | «Werden und Wesen des historischen Dramas», Heidelberg 1901. |
|-----------------------|--|

- Gervinus Georg Gottfried
Mazzini Giuseppe «Shakespeare», Leipzig 1872.
Essays in «Scritti editi ed inediti di G. M.»,
Imola 1906 ff.
- Hettner Hermann in «Das moderne Drama», Berlin-Leipzig
1924.
- Schelling Felix Emanuel «The English Chronicle Play», New York-
London 1902.
- Fricker Robert «Das historische Drama in England von der
Romantik bis zur Gegenwart», Schweizer
Anglistische Arbeiten, Bd. 8, Bern 1940.

Über Shakespeares historische Dramen

- Meyer Adolf «Shakespeares Verletzung der historischen und
natürlichen Wahrheit», Schwerin 1863.
- Courtenay Sir T. P. «Commentaries on the Historical Plays of
Shakespeare», London 1840.
- Gervinus Georg Gottfried «Shakespeare», Leipzig 1872.
- Mac Callum Mungo W. «Shakespeare's Roman Plays and their Back-
ground», London 1910.
- Meinck Karl «Über das örtliche und zeitliche Kolorit in
Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons
,Catiline', Studien zur englischen Philologie,
Heft 38, Halle 1910.
- Wolffhardt Elisabeth «Shakespeare und das Griechentum», Diss.
Berlin 1920.
- Tillyard E. M. W. «Shakespeare's History Plays», London 1948.
- Campbell Lily Bess «Shakespeare's Histories, Mirrors of Eliza-
bethan Politics», San Marino (California)
1947.
- Hearnshaw F. J. «Shakespeare as Historian», Contemporary
Review CXXIV, 1923.
- Marriott J. A. R. «English History in Shakespeare», Fortnightly
Review, 1916—1917.
- Clark Cumberland «Shakespeare and Costume», London 1937.

Über Jonsons historische Dramen

- Harris L. H. «Local Colour and Historical Accuracy in
,Catiline', Classical Philology, vol. 14, 1919.
- Meinck Karl «Über das örtliche und zeitliche Kolorit in
Shakespeares Römerdramen und Ben Jonsons
,Catiline', Studien zur englischen Philologie,
Heft 38, Halle 1910.
- Wheeler C. F. «Classical Mythology in the Plays, Masques
and Poems of Ben Jonson», Princeton Univer-
sity Press 1938.

Kulturgeschichte

Mommsen Theodor	in «Römische Geschichte», Wien-Leipzig 1932 und in «Das Weltreich der Caesaren», Wien-Leipzig 1933.
Wright Thomas	«A History of English Culture», London 1874.
Lee Sir Sidney	in «Shakespeare's England», Oxford 1916.
Onions C. T. (Herausgeber)	
Salzmann L. F.	«English Life in the Middle Ages», London 1929.
Stephen Leslie	«A History of English Thought in the 18th Century», London 1876.

Von den Dramatikern benützte Quellen

Dio Cassius	«Römische Geschichte».
Livius	«Titi Livii ab urbe condita libri».
Plutarch	«Vitae».
Sallust	«De coniuratione Catilinae».
Sueton	«Vitae Caesarum».
Tacitus	«Annales».
—	«Agricola».
—	«Germania».
	Alle: Loeb, Classical Library, London-New York 1914—1932.
North Sir Thomas	ed. W. W. Skeat: «Shakespeare's Plutarch», London 1875.
Knolles Sir Robert	«General History of the Turks», London 1603.
Heylyn Peter	«Mikrokosmos. A Little Description of the Great World», Oxford 1631.
Du Halde Jean-Baptiste	«Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de Chine», La Haye 1736.
Hall Edward	«The Union of the Noble and Illustre Families of Lancaster and York», ed. Whitley, London 1904.
Holinshed Raphael	«Chronicles of England, Scotland and Ireland», London 1807—08, 6 vol.

Liste der Dramen, die in Betracht gezogen wurden

Die Jahreszahlen in Klammern bedeuten für das 16. Jahrhundert und die Zeit bis 1640 das Datum der Entstehung (nach Eduard Eckhardt), für Restaurationszeit und 18. Jahrhundert das Datum der ersten Aufführung der einzelnen Dramen (nach Allardyce Nicoll). Die übrigen Orts- und Zeitangaben beziehen sich auf die für diese Arbeit benützten gedruckten Dramenausgaben.

Anonyme Tragödien, chronologische Reihenfolge

«Appius and Virginia» (1563) London 1575.

«The Tragedy of Caesar's Revenge»	(1594?) Malone Society Reprints, London 1911.
«The Tragedy of Nero»	(1624) London 1624.
«Marcus Tullius Cicero»	(1651 gedruckt) London 1651.
«The Unfortunate Usurper»	(1663 gedruckt) London 1663.
«Romulus and Hersilia»	(1682) London 1683.
«Courtney, Earl of Devonshire»	(1705 gedruckt) London 1705.

Übrige Tragödien, in alphabetischer Reihenfolge der Verfasser

Addison Joseph	«Cato» (1713), London 1713.
Alexander Sir William	«The Tragedy of Darius» (vor 1603).
—	«The Alexandrian Tragedy» (1604).
—	«The Tragedy of Croesus» (1604).
—	«The Tragedy of Julius Caesar» (1604).
Bale John	Alle Dramen: The Poetical Works of Sir W. Alexander, Manchester University Press 1921.
	«John, King of England» (1539 aufgeführt), Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, Bd. 25, Louvain 1909.
Bancroft John	«Sertorius» (1679), London 1679.
—	«Edward III» (1690), London 1690.
—	«Henry II» (1692), London 1693.
Banks John	«The Rival Kings, or the Loves of Oroondates and Statira» (1677), London 1677.
—	«The Destruction of Troy» (1678), London 1679.
—	«The Unhappy Favourite, or the Earl of Es- sex» (1681), London 1712.
—	«Virtue Betrayed, or Anne Boleyn» (1682), London 1682.
—	«The Innocent Usurper, or the Death of Lady Jane Grey», London 1694.
—	«Cyrus the Great» (1695), London 1696.
—	«The Albion Queens, or the Death of Mary, Queen of Scotland» (1704), London 1704.
Beaumont Francis und Fletcher John	«A King and no King» (1611).
—	«The Tragedy of Valentinian» (1610/14).
—	«Bonduca» (1614?).
—	«The Knight of Malta» (1616/19).
—	«The Bloody Brother, or Rollo» (um 1616).
—	«Thierry and Theodoret» (1617).
	Alle Dramen: The Works of Beaumont and Fletcher, ed. Moxon, London 1840.
Beckingham Charles	«Scipio Africanus» (1718), London 1718.
—	«The Tragedy of Henry IV of France» (1719), London 1719.

Behn Mrs. Aphra	«The Young King, or the Fatal Mistake» (1679), London 1683.
Bicknell Alexander	«The Patriot King, or Alfred and Elvida», London 1788.
Bidlake John	«Virginia, or the Fall of the Decemvirs» (1800), London 1800.
Blake William	«King Edward III», The Works of W. B., ed. Ellis/Yeats, London 1893.
Bowes Mary Eleanor	«The Siege of Jerusalem», London 1774.
Boyle Roger, Earl of Orrery	«Henry V» (1664), London 1694.
—	«The Black Prince» (1667), London 1694.
Brewer Antony	«The Lovesick King» (um 1605), London 1655.
Brooke Frances	«Virginia» (1754), London 1756.
Brooke Henry	«Gustavus Vasa», The British Theatre, vol. 7, London 1808.
—	«The Earl of Essex» (1750), London 1761.
Brown John	«Barbarossa» (1754), The British Theatre, vol. 15, London 1808.
Carlell Lodowick	«Arviragus and Philicia» (1636 gedruckt), London 1639.
—	«Osmond the Great Turk, or the Noble Servant» (1638), London 1657.
Caryl John	«The English Princess, or the Death of King Richard III» (1667), London 1667.
Chapman George	«The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron» (1602—1605).
—	«Caesar and Pompey» (1604—1608).
—	«Revenge for Honour» (1624).
—	«The Tragedy of Chabot, Admiral of France» (1635).
	Alle Dramen: The Plays and Poems, G. C., ed. T. M. Parott, London 1910.
Chettle Henry	«The Downfall of Robert, Earl of Huntingdon» (1597).
(z. T. Munday Anthony)	«The Death of Robert, Earl of Huntingdon» (1597/98).
—	Beide Dramen: A Select Collection of Old English Plays, vol. 8, London 1874.
Cibber Colley	«King Richard III» (1699).
—	«Perolla and Izadora» (1705).
—	«Caesar in Egypt» (1724).
—	«Papal Tyranny in the Reign of King John» (1745).
	Alle Dramen: The Dramatic Works of C. C., London 1777.
Cleland John	«Titus Vespasian», London 1754.

Crisp Henry	«Virginia» (1754), London 1754.
Crowne John	«Juliana» (1671).
—	«The History of Charles VIII of France» (1671).
—	«The Destruction of Jerusalem» (1677).
—	«The Ambitious Statesman» (1679).
—	«The Misery of Civil War» (1680).
—	«Darius, King of Persia» (1688).
—	«Regulus» (1692).
—	«Caligula» (1698).
	Alle Dramen: The Dramatic Works of J. C., London-Edinburgh 1873, 3 vol.
Cumberland Richard	«The Banishment of Cicero», London 1761.
—	«The Battle of Hastings» (1778), London 1778.
Daniel Samuel	«Cleopatra» (1593), Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, Bd. 31, Louvain 1911.
D'avenant William	«Albovine, King of the Lombards» (1626), London 1629.
Davenport Robert	«King John and Matilda» (1624), London 1655.
Denham Sir John	«The Sophy» (1642), London 1641.
Dennis John	«Appius and Virginia» (1709), London o. J.
Downman Hugh	«Lucius Junius Brutus, or the Expulsion of the Tarquins».
—	«Editha» (1784).
—	«Belisarius» (1786).
	Alle Dramen: Tragedies by H. D., Exeter 1792.
Dryden John	«The Indian Queen» (1664).
—	«The Indian Emperor» (1665).
—	«Tyrannic Love, or the Royal Martyr» (1669).
—	«The Conquest of Granada» (1670/71).
—	«All for Love» (1677).
—	«The Duke of Guise» (1682).
—	«Don Sebastian, King of Portugal» 1689).
—	«Cleomenes» (1692).
	Alle Dramen: Dryden, The Dramatic Works, London 1931, Nonesuch Press, 6 vol.
Fane Sir Francis	«The Sacrifice», London 1686.
Ford John	«The Chronicle History of Perkin Warbeck» (ca. 1633).
	The Dramatic Works of J. F., ed. W. Giffard, London 1827, 2 vol.
Francis Philip	«Eugenia» (1752), London 1752.
—	«Constantine» (1754), London 1754.

Frowde Philip	«The Fall of Saguntum» (1727), London 1727.
—	«Philotas» (1731), London 1731.
Gentleman, a, of the University of Oxford	«Germanicus», London 1775.
Glover Richard	«Boadicea» (1753), Bell's British Theatre, London 1791.
Goffe Thomas	«The Raging Turk» (1630).
—	«The Courageous Turk» (1631 gedruckt). Beide Dramen: Three Excellent Tragedies, London 1656.
Gomersall	«The Tragedy of Sforza» (1628 gedruckt), London 1628.
Green George	«Oliver Cromwell», London 1752.
Greene Robert	«Alphonsus of Arragon» (um 1587).
—	«The Scottish History of James IV» (ca. 1590). Beide Dramen: Life and Complete Works in Prose and Verse of R. G., London und Ayles- bury, 1881—86, 15 vol.
Hartson Hall	«The Countess of Salisbury» (1765), The Bri- tish Theatre, vol. 16, London 1808.
Hatchett William	«The Chinese Orphan», London 1741.
Havard William	«King Charles I» (1737), Bell's British Thea- tre, vol. 12, London 1791.
Hawkins William	«Henry and Rosamund», London 1749.
Hemings William	«The Jew's Tragedy» (1638), London 1662.
—	«The Fatal Contract» (1653), London 1661.
Heywood Thomas	«King Edward IV» (1594), The Dramatic Works of T. H., London 1874, 6 vol.
Hill Aaron	«King Henry V» (1723), London 1723.
—	«Athelwold» (1731), London 1732.
—	«The Roman Revenge» (ca. 1753), London 1753.
Home John	«Douglas» (1756).
—	«Agis» (1758).
—	«The Siege of Aquileja» (1760). Alle Dramen: The Dramatic Works of J. H., London 1760.
Hopkins Charles	«Pyrrhus» (1695), London 1695.
—	«Boadicia» (1697), London 1697.
Howard Sir Robert	«The Vestal Virgin» (ca. 1664).
—	«The Great Favourite, or the Duke of Lerma» (1668). Beide Dramen: Five New Plays, London 1692.
Hughes Thomas	«The Misfortunes of Arthur» (1587), A Select Collection of Old English Plays, vol. 4, Lon- don 1874.

Hughes John	«The Siege of Damascus» (1720), A Select Collection of the Best Modern English Plays, vol. 9, The Hague 1750.
Hull Thomas	«Henry II, or the Fall of Rosamond» (1773), London 1774.
Hurdis James	«Sir Thomas More», London 1792.
Ireland Samuel William Henry	«Vortigern» (1796), London 1799.
—	«Henry II», London 1799.
—	«Mutius Scaevola, or the Roman Patriot», London 1801.
Jackson John	«Eldred, or the British Freeholder» (1773), Edinburgh 1782.
Johnson Samuel	«Irene» (1749), The Works of S. J., New York 1903, 16 vol.
Jones Henry	«The Earl of Essex» (1753), The British Theatre, vol. 22, London 1808.
Jonson Benjamin	«Sejanus His Fall» (1603).
—	«Catiline His Conspiracy» (1611).
	Beide Dramen: The Works of B. J., London 1838.
Kemble John Philip	«Coriolanus» (1789), Select British Theatre, London 1814.
Kyd Thomas	«Soliman and Perseda» (1588), The Works of T. K., ed. F. S. Boas, Oxford 1901.
Latter Mary	«The Siege of Jerusalem», London 1763.
Lee Nathaniel	«Nero, Emperor of Rome» (1674), ed. R. Horstmann, Heidelberg 1914, in «Kieler Studien zur englischen Philologie».
—	«Sophonisba, or Hannibal's Overthrow» (1675), Select Collection of the Best Modern English Plays, vol. 10, The Hague 1750.
—	«Gloriana, or the Court of Augustus Caesar» (1676), London 1736.
—	«The Rival Queens» (1677), London 1736.
—	«Mithridates» (1678), London 1736.
—	«Caesar Borgia» (1679), London 1736.
—	«Lucius Junius Brutus, Father of His Country» (1680), London 1736.
—	«The Princess of Cleve» (1681), London 1736.
—	«Constantine the Great» (1683), London 1736.
—	«The Massacre of Paris» (1689), London 1736.
Lewis David	«Philip of Macedon» (1727), London 1727.
Lillo George	«Arden of Feversham» (1759), London 1762.
Lodge Thomas	«The Wounds of Civil War» (1587), London 1594.
Lyly John	«Midas» (1589), The Dramatic Works of J. L., ed. F. W. Fairholt, London 1858, 2 vol.

- Mallet David «Elvira» (1763), Bell's British Theatre, vol. 20, London 1778.
- Manley Mrs. Mary, de la Rivière «Lucius, the First Christian King of Britain» (1717), London 1717.
- Marlowe Christopher «Tamburlaine» (1587).
«Edward II» (1592).
«Massacre at Paris» (ca. 1592).
«Dido, Queen of Carthage» (1594 gedruckt).
Alle Dramen: The Works of C. M., ed. Tucker Brooke, Oxford, Clarendon Press 1910.
- Marston John «The Wonder of Women, or the Tragedy of Sophonisba» (ca. 1603), London 1606.
- Massinger Philip «The Virgin Martyr» (1620).
«The Roman Actor» (1626).
«The Great Duke of Florence» (1627).
«The Emperor of the East» (1631).
Alle Dramen: The Plays of P. M., ed. F. Cunningham, London, o. J.
- May Thomas «The Tragedy of Cleopatra» (1626), London 1654.
«The Tragedy of Julia Agrippina» (1628), London 1639.
- Meilan Mark Antony «Northumberland» (1771), London 1771.
- Murphy Arthur «The Grecian Daughter» (1772), London 1772.
«Alzuma» (1773), London 1773.
«Arminius», London 1798.
- Nabbes Thomas «Hannibal and Scipio» (1635), London 1637.
- Otway Thomas «Don Carlos, Prince of Spain» (1676), London 1676.
«The History and Fall of Caius Marius» (1679), London 1680.
«Venice Preserved» (1682), London 1683.
«Arminius», London 1740.
- Paterson William «Edward I» (1590), Malone Society Reprints, London 1911.
- Peele George «David and Bethsabe» (1588), Malone Society Reprints, London 1912.
- Penn John «The Battle of Eddington, or British Liberty» (1797), London 1796.
- Philips Ambrose «Humphrey, Duke of Gloucester» (1723), London 1723.
- Phillips William «Belisarius» (1724), London 1724.
- Pix Mrs. Mary «Ibrahim the 13th Emperor of the Turks» (1696), London 1696.
«Queen Catherine, or the Ruins of Love» (1698), London 1698.

Pordage Samuel	«The Siege of Babylon» (1677), London 1678.
Pye Henry James	«The Siege of Meaux» (1794), London 1794.
Richards Nathaniel	«Messalina» (1638), Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, Bd. 30, Louvain 1910.
Rowe Nicholas	«Tamerlane» (1701), New English Theatre, vol. 6, London 1776.
—	«The Royal Convert» (1707), London 1708.
—	«Jane Shore» (1714), The British Theatre, vol. 10, London 1808.
—	«Lady Jane Grey» (1715), The British Theatre, vol. 10, London 1808.
Rymer Thomas	«Edgar, or the English Monarch», London 1678.
Sackville Thomas und Norton Thomas	«Gorboduc» (1561/62), A Select Collection of Old Plays, vol. 1, London 1825.
Sedley Sir Charles	«Anthony and Cleopatra» (1677), London 1677.
Settle Elkanah	«Cambyses, King of Persia» (1667), London 1672.
—	«The Empress of Morocco» (1673), London 1687.
—	«The Conquest of China» (1675), London 1676.
—	«Ibrahim, the Illustrious Bassa» (1676), London 1694.
—	«The Female Prelate» (1680), London 1680.
—	«The Heir of Morocco» (1682), London 1694.
Sewell George	«The Tragedy of Sir Walter Raleigh» (1719), London 1719.
—	«The Tragedy of Richard I, King of England», London 1728.
Shakespeare William	«The Tragedy of King Henry VI», Teile 1, 2, 3 (1591—92, 1590—91, 1590—91). (Daten nach der unten angegebenen Ausgabe.)
—	«The Tragedy of King Richard III» (1592—93).
—	«Titus Andronicus» (1593—94).
—	«The Tragedy of King Richard II» (1595—96).
—	«The Tragedy of King John» (1596—97).
—	«The Tragedy of King Henry IV», Teile 1, 2 (1597—98).
—	«The Tragedy of King Henry V» (1598—99).
—	«Julius Caesar» (1599—1600).
—	«Hamlet, Prince of Denmark» (1600—1601).
—	«Troilus and Cressida» (1601—1602).

Shakespeare William	«Macbeth» (1605—1606).
—	«King Lear» (1605—1606).
—	«Anthony and Cleopatra» (1606—1607).
—	«Coriolanus» (1606—1607).
—	«Timon of Athens» (1606—1608).
	Alle Dramen: The Works of W. S., Shakespeare Head Press 1947.
Shirley William	«Edward the Black Prince» (1750), The British Theatre, vol. 14, London 1808.
Smollet Tobias	«The Regicide, or James I of Scotland», London 1749.
St. John John	«Mary, Queen of Scots» (1789), London 1789.
Sturmy John	«Sesostris, or Royalty in Disguise» (1728), London 1728.
Tate Nahum	«Richard II» (1680), London 1681.
—	«King Lear» (1681), London 1681.
Thomson James	«Sophonisba» (1730), A Select Collection of the Best Modern English Plays, vol. 10, The Hague 1750.
—	«Tancred and Sigismunda» (1745), The British Theatre, vol. 13, London 1808.
Trotter Catherine	«The Revolution of Sweden» (1706), London 1706.
Valpy Richard	«The Roses, or King Henry VI» (1795), London 1795.
Webster John	«Sir Thomas Wyatt» (1602).
—	«The Duchess of Malfi» (nach 1617).
—	«Appius and Virginia» (vor 1624).
	Alle Dramen: The Complete Works of J. W., ed. F. L. Lucas, London 1927. 4 vol.
West Mrs. Jane	«Edmund, Surnamed Ironside», London 1791.
Whitehead William	«The Roman Father» (1750), The British Theatre, vol. 14, London 1808.
Wilson John	«Andronicus Comnenius», 1664, o. Ort.
Yearsley Anne	«Earl Godwin» (1789), London 1791.
Young Edward	«Busiris, King of Egypt» (1719), Bell's British Theatre, vol. 16, London 1777.
—	«The Brothers» (1753), The New English Theatre, vol. 12, London 1776—77.

Curriculum Vitae

Geboren wurde ich, Othmar Gisi, von Basel und Lostorf (Kt. Solothurn), am 21. Februar 1926 in Basel als Sohn des Othmar Gisi, Reallehrer, wohnhaft in Binningen bei Basel, und der Martha, geb. Baur.

Von 1932—37 besuchte ich die Primarschule und von 1937—45 das Realgymnasium in Basel, das ich mit dem eidgenössischen Maturitätszeugnis Typus B verließ.

Seit dem Frühjahr 1945 bin ich an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel immatrikuliert. Ich wurde jedoch im Sommer 1947 bis zum Sommer 1948 dispensiert, da ich Gelegenheit hatte, während dieser Zeit als Hilfslehrer für Deutsch an der «Grammar School» von Mountain Ash in Wales zu weilen. Es war mir dort möglich, am College der «University of Wales» in Cardiff Vorlesungen zu hören.

Im Herbst 1949 bestand ich im Fach Deutsch das Ergänzungsexamen für die teilweise in Verbindung mit dem Doktorexamen stehende wissenschaftliche Oberlehrerprüfung.

Im Sommer 1951 hielt ich mich während annähernd drei Monaten in London auf und konnte im «British Museum», vor allem dank der vielen Dramenausgaben, wertvolles Material für meine Doktorarbeit sammeln.

Ich besuchte Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren: Lüdeke, Bonjour, Kaegi, Altwegg, A. Bruckner, Janner (gest.), Jost, Muschg, Ranke (gest.), Schmalenbach, Wackernagel, Zamboni, des Herrn Dr. Mason, der Frl. Dr. M. Schubiger, der Frl. Toulmin, M. A., sowie der Herren Bethell, M. A. (Cardiff), Powell, B. A. (Cardiff) und Roots, M. A. (Cardiff).

Meine Dissertation entstand unter der Leitung von Herrn Prof. H. Lüdeke, dem ich an dieser Stelle meinen tiefen Dank aussprechen möchte. Zu großem Dank bin ich auch allen übrigen Herren Dozenten verpflichtet, vor allem Herrn Prof. E. Bonjour und Herrn Prof. W. Kaegi.

